

FAR E

738.522

.B85

Peet Gallery of Art

Washington, D. C.

KENZAN

SMITHSONIAN
INSTITUTION

729.

Mr. Charles L. Freer

24/7 1901

K e n z a n

Beiträge

zur

Geschichte der japanischen Töpferkunst

von

Dr. Justus Brinckmann.

Aus dem

Jahrbuch der Hamburgischen Wissenschaftlichen Anstalten. XIV.

Hamburg 1897.

Gedruckt bei Lütcke & Wulff, E. H. Senats Buchdruckern.



Holzschnitt nach einem Bilde des Shisui Shinsei (Kenzan) in Hoitsu's Kenzan-Iboku.

Europäische Stimmen über Kenzan.

Kaum fünfundzwanzig Jahre sind verflossen, seitdem in der keramischen Literatur des Abendlandes die Einsicht zu dämmern begonnen hat, dass jene durch Jahrhunderte geschätzten und bewunderten Hizen-Porzellane, deren prunkende Reihen den Weltruhm des japanischen Palais zu Dresden begründet hatten, nicht der eigenste und feinste Ausdruck japanischer Kunst in der Töpferei seien. Dann meinte man tiefer einzudringen in die Erkenntniss der japanischen Töpferkunst, indem man daneben und höher noch jenes in Gold und zarten Schmelzfarben schimmernde Satsuma-Steingut pries, das die technischen Ueberlieferungen einer feinfühligsten und intimen Kunstübung nicht ganz eingebüsst hatte unter dem Weltmarkteifer keramischer Unternehmer.

Von der japanischen Regierung beschickte Welt-Ausstellungen, wie die Wiener des Jahres 1873, liessen uns wohl die ausserordentliche Vielseitigkeit der japanischen Töpferkunst ahnen; aber die Masse der Arbeiten, in denen die ersten unerquicklichen Früchte der neuen Aera geerntet wurden, legte sich wie eine dunkle Wolke vor das, was sich uns dargeboten hätte, wenn unsere Augen damals zu sehen verstanden hätten. Einzelne alte Töpferarbeiten, grosse Kostbarkeiten für den ästhetisch gebildeten Japaner alten Schlages, verloren sich fast unbeachtet unter der Menge auffälliger Neuheiten und sind damals in ihr Ursprungsland heimgekehrt.

Bedeutsamer für unser Wissen wurde die folgende Weltausstellung. Die Leiter des South Kensington-Museum in London hatten vorausblickend die mit der Einrichtung der japanischen Abtheilung zu Philadelphia 1876

betrauten Behörden angeregt, eine möglichst vollständige Sammlung typischer Beispiele alter und neuer Töpferarbeiten zu vereinigen und auszustellen, die danach vom South Kensington-Museum angekauft werden sollte. Dies geschah und der bei diesem Anlass von M. Shioda verfasste, von T. Asami in's Englische übersetzte Bericht über die Geschichte der japanischen Töpferkunst wurde i. J. 1880 von Mr. Augustus W. Franks, einem der Direktoren des British Museum, zugleich mit dem 216 Nummern zählenden Katalog der ganz nach den Regeln japanischer Kennerschaft angelegten Sammlung veröffentlicht.

Aus diesem Bericht erfahren wir, dass eine der Töpferwerkstätten bei der Hauptstadt Kioto, diejenige zu Narutaki, von einem Bruder des berühmten Malers Ogata Korin, Namens Shinsho begründet worden ist, der sich in seinen Mussestunden damit unterhielt, für die Theetrinker — die Chajin — Gefässe in Nachahmung derer des um die Mitte 17. Jahrhunderts in Kioto thätig gewesenen Ninsei anzufertigen. Das Dorf Narutaki, heisst es weiter, wo der Künstler seinen Wohnsitz hatte, lag am Fusse des Hügels von Atago, im Nordwesten des Kaiserpalastes. Da nun diese Himmelsrichtung auf Chinesisch „Ken“ genannt wurde, führte der Künstler den Namen Shisui Kenzan, was besagen wolle, „schöner blauer Hügel im Nordwesten“. Kenzan, dessen Werke hohes Ansehen bei den Chajin genossen, sei, 82 Jahre alt, im Jahre 1742 gestorben.

Zu einer Würdigung der Kunst Kenzan's erhebt der Katalog sich nicht; er beschreibt nur kurz die drei bezeichneten Werke, einen kleinen tragbaren Heerd — Furo —, einen kleinen walzenförmigen Feuertopf für Raucher — Hiire — und eine Kanne — Hachi —. Auch der etliche Jahre früher — 1878 — veröffentlichte Katalog der eigenen Sammlung japanischer Töpferarbeiten, die Mr. A. W. Franks damals im Bethnal Green Branch Museum leihweise ausgestellt hatte und später dem British Museum geschenkt hat, beschäftigt sich nicht anders mit dem Meister, als dass er fünf seiner Werke kurz beschreibt. Davon trägt eines neben der Bezeichnung Kenzan noch die Worte San dai, d. h. die dritte Generation, und die Angabe der Periode Bunsei, die den Jahren 1818 bis 30 unserer Zeitrechnung entspricht. Wie sich der Kenzan des 19. Jahrhunderts zu dem Kenzan aus dem 18. Jahrhundert verhält, wird nicht erörtert.

Auch das prachtvoll mit Farbendruckern ausgestattete Werk des Architekten George Ashdown Audsley und des Präsidenten des Liverpool Art Club, James Lord Bowes, das in den Jahren 1875 bis 77 unter dem Titel „Keramic art of Japan“ erschienen ist, weiss von Shisui Kenzan nur zu sagen, dass er in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu Narutaki gute Nachahmungen der Ninsei-Waare gemacht habe, die von den Chajin hochgeschätzt wurden. Auf die künstlerische Bedeutung des Meisters gehen die Verfasser mit keinem Worte ein.

Auch Edmond de Goncourt, der sich durch die farbenreiche und anschauliche, wenngleich etwas schwerfällige Schilderung seiner japanischen Sammlungen in seinem 1881 erschienenen Buche „La Maison d'un Artiste“ als einer der Ersten verdient gemacht hat um die Einführung der Abendländer in den Zaubergarten japanischer Kunst, schweigt über Kenzan. Ihm, dem Propheten der raffinierten Kunst des Zeitalters eines Louis XV. und Louis XVI., ist das volle Verständniss für den impressionistischen Flug des Pinsels eines Kenzan damals noch nicht aufgegangen gewesen und wohl auch später nicht erschlossen worden. Wie er in seinem Buche die Satsuma-Fayencen neuerer Zeit, die allerdings dem keramischen Geschmack des Jahrhunderts des Porzellans nahe standen, über Alles preist, so prägte sich diese Neigung in dem Inhalt seiner Sammlung auch dann noch aus, als andere Pariser Sammler schon längst zu den ästhetischen Bekenntnissen der Chajin vorgedrungen waren. Die Versteigerung der von dem Dichter hinterlassenen Kunstschatze im März des Jahres 1897 hat dafür den Beweis erbracht. Ein Chajin und wer auf den Spuren der Chajin wandelt, fand dabei nicht sein Genügen.

Das Verdienst, den Meister Kenzan als Künstler gewürdigt und uns vorgestellt zu haben, hat sich zuerst S. Bing erworben als Verfasser des die Töpferkunst behandelnden Abschnittes in Louis Gonse's grossem und schönem Buch „L'Art japonais“, das im Jahre 1883 den, die sehen wollten, endlich die Augen öffnete über die Kunst des Landes der aufgehenden Sonne. Bing giebt kurze Angaben über das Leben des Meisters, die er dem 1876 in Tokio mit schlechter französischer Uebersetzung erschienenen Buche des japanischen Archäologen und Sammlers Ninagawa Noritane entnimmt und fährt dann fort: „Obwohl Kenzan dieselben Stoffe verarbeitete, wie seine Vorgänger, schuf er eine ihm ausschliesslich eigene Gattung. Die Malereien aus seinen Werken haben eine absonderliche Eigenart. Man erkennt sie auf den ersten Blick an der Breite der Zeichnung und einer Maestria in der Ausführung, die zu der kleinlicheren Mache der voraufgehenden Künstler in Widerspruch tritt. Er schlägt eine neue Richtung ein, deren Einfluss sich seither nicht wieder verleugnet, die aber unglücklicher Weise zahlreichen Nachahmern Thür und Thor geöffnet und zu häufigen Missbräuchen seines Namens verführt hat.“

In der einige Jahre später als ein Band der „Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts“ erschienenen kleinen Ausgabe von „L'Art japonais“ hat Louis Gonse den Abschnitt über die Keramik selbst bearbeitet und die Charakteristik Kenzan's weiter ausgeführt. Er setzt seine Lebenszeit in die Jahre 1663 bis 1743 und nennt ihn einen Schüler seines älteren Bruders Korin. Von diesem, dem berühmten Lackmaler, sagt er, dass er die alte Form gesprengt habe, in die eingezwängt die Werkstätten von Kioto unter dem fast ausschliesslich herrschenden Einfluss

der Maler der Tosa-Schule vegetirten. Sein Eingreifen in die dekorativen Künste war von allmächtiger Wirkung. Durch seine Lackarbeiten, in denen er sich als ein Techniker ersten Ranges bewährte, erzwang er sich die Bewunderung auch derjenigen seiner Landsleute, die den Seltsamkeiten seiner Malereien abhold waren. Seine Goldlacke haben einen ganz eigenen Ton, einen gedämpften, gewaltigen Ton von verhaltener Gluth und vibrirender Leuchtkraft. Sie scheinen wie aus einem Stück massiven Goldes geschnitten. Seinem Pinsel entfließt der Lack wie eine flüssige Fettmasse. Sein Decor beruht auf der Wirkung grosser Massen und der ausserordentlichen Kühnheit summarischer Widergaben. Dazu packende Wirkungen von Einlagen aus Perlmutter, aus Silber, aus grauem Blei oder Zinn. Durch seinen Bruder Kenzan, der Korin's überzeugter Anhänger war, befreite er die keramischen Schulen Kioto's von der Knechtschaft chinesischen Formelwesens und vollendete er das von Ninsei begonnene Befreiungswerk. Wie die Werke Korin's zeichnen sich diejenigen Kenzan's durch die ausserordentliche Freiheit ihrer Verzierung aus, die auf grossen Massen von kräftigem Ton beruht, in dem fast immer smaragdgrüne Flächen auffallen. Man lernt daraus, welche Vortheile der Vereinfachung des Decors abzugewinnen sind. Was als Naivität erscheint, beruht bei Kenzan auf gründlicher Geschicklichkeit. Die schöneren seiner Werke können in den Augen der Kenner mit denen Ninsei's wetteifern. Die Urwüchsigkeit der Formen, der Verfahren und der Zeichnung ist keine geringere; der Farbensinn ist bei Kenzan sogar höher entwickelt. Der vibrirende harmonische Reichthum seiner Schmelzfarben hat seines Gleichen nicht. Der Scherben seiner Töpferarbeiten ist meist ziemlich grob oder mindestens leicht und zerreiblich, steht also tiefer als derjenige Ninsei's. Ihr Werth beruht in dem prachtvollen Gewande, mit dem der Künstler sie bekleidet hat.

Diesen Bewunderern der Kunst Kenzan's folgt der Herausgeber des „Art Journal“, Marcus B. Huish, in seinem in erster Auflage 1889, in zweiter 1892 erschienenen Buche „Japan and its Art“. Nach ihm lassen die breite Behandlungsweise und die lebhaften Farben, die Kenzan bisweilen anwendet, seine decorirten Werke auf den ersten Anblick oft etwas roh erscheinen, aber eindringendere Bekanntschaft mit ihnen werden bald zu der Ueberzeugung führen, dass jegliche Einzelheit von einer Meisterhand herrührt. Wie Korin, war Kenzan ein echter Impressionist. Er strebte in seinem Decor nach Wirkungen, die jenseits derer der Wiedergabe mechanischer Einzelheiten liegen, nach Wirkungen, die aus dem Kontrast oder der Harmonie der Farben oder des Stoffes, aus wohl abgewogener Komposition und Anordnung der Theile sich ergeben, oder Kraft und Freiheit der Hand bekunden, und in denen vor Allem die hohe poetische Empfindung zum Ausdruck gelangt, die ein Merkmal der Meisterwerke japanischer Kunst. Seine Werke gehören nicht zu denen,

die dem Geschmack der Menge schmeicheln. Sie sind das gerade Gegentheil vom Niedlichen. Man mag sie sich vorstellen als Werke eines Mannes, der nicht sorgte, irgend wem zu Gefallen zu schaffen, ausser ihm selber; eines Mannes mit kühnem Flug der Ideen und dem Muth, diese durchzuführen. Seine Werke sind in hohem Grade suggestiv; jedes neue Beispiel scheint eine neue Idee auszudrücken.

Huish reiht an diese Würdigung der künstlerischen Bedeutung des Meisters einige kurze Hinweise auf seine Töpferarbeiten. Die Mehrzahl seiner in Kioto entstandenen Werke bestünde danach aus dem feinen Awata-Scherben; aber auch den gröberen Thon von Shigaraki und anderen Orten habe er verarbeitet. Zuweilen formte er die Gefässe mittelst des Rades, bisweilen ganz aus freier Hand. Die Beschaffenheit seiner Glasur und die Art ihrer Anwendung wechselten ebenso sehr, wie der Decor. In jüngeren Jahren war er erfolgreich in der Nachahmung der Raku-Waare der Chojiros.

Den genannten Schriftstellern tritt mit kühleren Worten entgegen der schon erwähnte James Lord Bowes in seinem 1890 erschienenen Buche „Japanese Pottery“, das zu der Beschreibung der Sammlung des Verfassers eine Einleitung giebt, in der, so oft sich die Gelegenheit bietet, dem ästhetischen Geschmack des japanischen „Chajin“ und seiner europäischen Gefolgschaft allerlei kleine Bosheiten verabreicht werden. James Lord Bowes hatte in seinem ersten, in Gemeinschaft mit Audsley verfassten Werke gründlich fehlgegriffen, indem er zahlreiche prunkende und überladene Erzeugnisse der schon von europäischen Einflüssen und jedenfalls vom Drängen der Ausfuhrhändler nach reicherm Decor angekränkelten Töpferkunst jüngster Zeit als Meisterwerke beschrieb und in kostspieligen Farbendruckten abbildete. Seine Kennerschaft und sein Verständniss für japanische Kunst waren aus anderen Quellen geflossen und beruhten auf anderen Anschauungen, als die der feinsinnigeren und mit der urwüchsigen Eigenart der Kunst Japans vertrauteren Männer, die nach dem Jahre 1877 über denselben Gegenstand geschrieben hatten. Ganz hatte sich Lord Bowes später der besseren Erkenntniss nicht verschliessen können, aber er konnte es sich doch nicht versagen, auf seinem Rückzuge den Gegnern allerlei Hiebe auszuthemen. Seinen entschiedensten Gegner, den Amerikaner Edward Sylvester Morse hat er im Jahre 1891 in einer mit Farbendruckten illustrierten Streitschrift unter dem Titel „A vindication of the decorated pottery of Japan“ zu bekämpfen versucht. So richtig es ist, dass das ästhetische Glaubensbekenntniss der Chajin nicht den gesammten Schatz japanischer Kunst ausgeschöpft hat, so unrichtig wäre es, an dasjenige, was die Chajin bewunderten und bewundern, den Maassstab eines von europäischer Ueberladung und europäischer Prunksucht genährten und befriedigten Geschmackes anzulegen.

Lord Bowes giebt zu, dass wenn wir uns begnügten, dem Urtheil der Chajin zu folgen, wie es deren abendländische Schüler sich zu eigen gemacht haben, Kenzan der grösste aller in Kioto thätigen Töpfer gewesen sei. Er erwähnt, Kenzan habe denselben Thon, wie Ninsei, Kinkozan und andere Awata-Töpfer verarbeitet, seine Werke aber entbehrten der eleganten Vollendung und der zarten Glasuren, welche die Werke jener auszeichnen. Im Decor Kenzan's erkennt auch er packende Urwüchsigkeit; seine Farben erscheinen ihm aber dunkler gestimmt, als diejenigen der Ninsei-Schule, die damals grossen Erfolg beim Volke hatte. Eben deswegen meint er, weil Kenzan auf die Ueberlieferungen der älteren Kunst zurückgriff, sicherte der Künstler sich die Gunst der exklusiven Chajin. In den Vorwürfen seiner Malereien folgte er den impressionistischen Zeichnungen eines Tanyu und Yeishin und vermied so die sorgfältige und genaue Wiedergabe des Vorwurfes, welche die Ninsei-Schule bei ihren keramischen Malereien pflegte. Bowes findet Kenzan's Töpferwaaren im Allgemeinen etwas grob getöpft; ihre Oberflächen oftmals rauh, selbst in gekünstelter Weise. Als Lieblingsvorwürfe des Meisters begegnen ihm Zweige des Chrysanthemum, des Mume-Baumes, des Bambus, der Kiefer, des Lotos und andere Natur-Motive, die unter einer glänzenden, gekrackten Glasur in ruhigen Farben, in kaltem Blau, Olivbraun und Schwarz ausgeführt sind. Oft fügte der Maler einige poetische Worte hinzu, die sich auf den Vorwurf bezogen und fast immer brachte er seine Signatur in kühnen Schriftzügen an, sei es unter dem Gefäss, sei es als einen Theil des Dekors. Alles in Allem, findet auch Lord Bowes in den Töpferarbeiten Kenzan's eine Urwüchsigkeit der Zeichnung, eine Geschmeidigkeit des Stiles und eine Wunderlichkeit der Behandlung, die es ihm leicht machen, die Gunst zu begreifen, in der sie bei den Chajin stehen mochten; vereinigten sie doch etwas von der affektirten Kunstlosigkeit der frühen Töpferwaare mit einer wohlerwogenen Annäherung an die höhere technische Vollendung und die Schönheit der Verzierungsweise, welche von der damals in Gunst stehenden jungen Töpferschule gepflegt wurden.

Kapitän Brinkley, der in Basil Hall Chamberlains „Things japonese“ (1890) den Abschnitt „Porcelain and Pottery“ bearbeitet hat, gedenkt des Kenzan nur mit kurzen Worten. Er bemerkt, dieser Name sei nicht auf einen Künstler beschränkt, sondern ein Familien-Name. Der Kenzan, der in den Jahren 1688—1740 lebte, sei nur der bekannteste seines Geschlechtes gewesen; aus dem Vorkommen des Namens an einem Gegenstande dürfe man noch nicht auf die bestimmte Persönlichkeit des Urhebers schliessen.

Was andere Schriftsteller über den Meister berichtet haben, beschränkt sich auf Wiederholungen aus den angeführten Quellen, oder ist bedeutungslos, wie Ph. Burty's Meinung, Kenzan, den er als einen kraftvollen, originalen Meister anerkennt, habe unter dem Einfluss des indischen Stiles gestanden.

"Kenzan"

by Dr. Justus Brinckmann.

with English translation of same

Blank Page Digitally Inserted

Japanische Stimmen über den Meister.

Halten wir nun Umschau über unseren Meister in der japanischen Literatur, so liegt es nahe, zunächst anzufragen bei Ninagawa Noritane, dem Verfasser des in den Jahren 1876 bis 1880 in Tokio unter dem Titel „Kuanko-Zusetsu“ erschienenen, in Europa ziemlich verbreiteten Werkes. Ninagawa, ein in seinem Vaterlande wohlangesehener Archäolog und Sammler, doch auch Händler zugleich, hat in diesem Buche seine eigene Sammlung japanischer Töpferarbeiten beschrieben und in kolorierten Lithographien vorzüglich abgebildet. Später ist diese Sammlung in den Besitz des Herrn S. Bing in Paris gelangt, von diesem an Herrn Edward S. Morse in Salem, Massachusetts, und jüngst ist sie mit der von diesem Gelehrten selbst früher in Japan angelegten Sammlung in öffentlichen Besitz übergegangen. Das letzte Wort der Kennerschaft ist in Ninagawa's Buch gewiss nicht gesprochen, aber wir werden seine Feststellungen so lange anerkennen dürfen, als nicht weitere Forschungen und das vergleichende Studium der Altsachen selber uns sie zu berichtigen gestatten. Wir dürfen aber bei der Berufung auf Ninagawa nicht die in Yokohama erschienene, von Fehlern aller Art wimmelnde französische Uebersetzung seines Buches anziehen, sondern nur aus der Urschrift schöpfen.

Ninagawa's Angaben über Kenzan's Lebensverhältnisse enthalten im Wesentlichen dasselbe, was uns schon die europäischen Quellen gesagt haben, die theils aus ihm, theils aus dem kurz nachher in London herausgegebenen Buche Shioda's entnommen sind. Ninagawa berichtet:

„Die Kenzan-yaki genannten Töpferarbeiten sind von einem Manne Namens Kenzan angefertigt worden. Im Buche „Chado Sentei“ lesen wir: „Kenzan, ein jüngerer Bruder des Korin, hiess eigentlich Ogata Shinsei, wurde aber Kenzan benannt, weil er zu Narutaki-mura im Nordwesten von Kioto wohnte.““ Das Buch „Shogua Benran“ spricht also von ihm: „Kenzan, Sohn des Ogata Soken, trug den Namen Shinsei; sein Rufname war Shinzaburo. Er bewohnte anfänglich Kioto und liess sich dann in Narabi-oka nieder. Man gab ihm zu verschiedenen Zeiten verschiedene Namen, als Shoko, Shuseido, Shisui, Reikai, Toin und noch deren mehr. Später zog er nach Yedo, wo er im Alter von 83 Jahren starb. Er hatte die Dichtkunst bei Hirosawa Choko, die Kunst der Theebereitung bei Zuiriu Sosa gelernt. Er war auch ein geschickter Maler und verfertigte mit Vorliebe Töpferarbeiten, die er mit Blumenzeichnungen gar kunstvoll bemalte und oft mit schönen Versen beschrieb.““

Die weiteren Angaben Ninagawa's geben eine kurze Kennzeichnung der Töpferarbeiten Kenzan's, wobei nach der Weise japanischer Kenner das Hauptgewicht auf die Beschreibung des Scherbens und die Herkunft des verarbeiteten Thones gelegt wird.

Annähernd die gleichen Angaben über das Leben Kenzan's finden wir in der seit wenigen Jahren unter dem Titel Kókkua d. h. „Blume des Landes“ in Tokio veröffentlichten Zeitschrift für bildende Kunst. Die Farbendruckwiedergaben alter Gemälde in der Kókkua stehen weit über den verwandten periodischen Schriften Europas. Ob ihre historische Methode den Anforderungen europäischer Wissenschaft entspricht, vermögen wir nicht zu beurtheilen. Im 17. Hefte der Kókkua widmet der Direktor der Kunstgewerbeschule zu Kioto, Imaizumi Yúsaku, unserem Meister einen kurzen Aufsatz, aus dem wir ausser uns schon Bekanntem erfahren, dass Kenzan nach der Weise des Honami Kóyetsu arbeitete, eines der Lehrer des Korin. Dabei wird die auffallende Angabe gemacht, dass auf Kenzan holländische Fayence nicht ohne Einfluss gewesen sei. Wie diese Einwirkung sich äusserte, wird aber nicht gesagt. Erwähnt wird noch, er sei im Dorfe Iriya gestorben und bestattet auf dem Friedhof des Zenyoji-Tempels. In Folge einer Eisenbahn-Anlage sei das Grab jüngst an einen anderen Ort übertragen worden, aber sein Grabstein sei auf dem alten Friedhof verblieben.

Ueber diesen Grabstein liegen uns schon ältere Nachrichten vor. Hoitsu, ein zu Anfang unseres Jahrhunderts in Yedo lebender Künstler und begeisterter Anhänger der von dem Brüderpaar aus dem Ogata-Stamme hundertfünfzig Jahre vorher eingeschlagenen neuen Richtung, hat uns in der Nachrede zu einer von ihm herausgegebenen Sammlung von Skizzen nach Werken des jüngeren der Brüder eine anmuthende Schilderung von seiner Auffindung des Grabsteines hinterlassen. Er schreibt:

„Obwohl ich schon lange mich dem Studium der Malerkunst der beiden Ogata widme, bin ich zu ihrem gründlichen Verständniss noch nicht gelangt.

Ueberall bekannt ist, dass Korin und Kenzan ein Paar berühmter Maler waren.

Als ich einst vernahm, das Grab Korin's liege im Friedhof des Hongioin in Miogenji zu Kioto, suchte ich es auf. Da ich sein Grabmal umgestürzt und zertrümmert fand, stiftete ich ihm einen kleinen Grabstein und setzte eine Inschrift darauf.

Damals wünschte ich auch den Grabstein Kenzan's zu sehen, aber Niemand wusste ihn mir zu zeigen. Wieder fragte ich nach ihm im nächsten Jahre bei Bewohnern von Kioto, jedoch wieder vergeblich.

Im October dieses Jahres wurde ich von Riohan zu einer Theegesellschaft geladen und bei dieser Gelegenheit erzählte er mir, das Grab Shinsei's befinde sich im Friedhof des Zenyoji-Tempels am Fusse des Uyeno-Parkes unweit meiner eigenen Hütte.

Noch am selben Tage suchte ich den Friedhof auf und dort fand ich, wie Riohan mir gesagt hatte, das Grab Shinsei's. Ich wischte den Staub von dem Grabsteine, besprengte ihn mit Wasser, opferte Weihrauch und Blumen und ehrte den Kenzan im Gebet.

Heimgekehrt habe ich alsbald die Kopien seiner nachgelassenen Bilder und Schriften gesammelt, die ich schon lange in meinem Bücherschrein bewahrt hielt. Damit die Malerkunst Ogata's in hellerem Glanze strahle, habe ich nunmehr dieses kleine Werk verfasst, das ich dem Kenzan als ein Todtenopfer darbringe.

Wunderbarer Weise ist dieses Jahr gerade das einundachtzigste seit dem Sterbejahre des Kenzan, der in seinem einundachtzigsten Lebensjahre verschieden ist.

*Im 10. Monat des 6. Jahres Bunsei.
(Nov. 1823.)*

Hoitsu.“

Des Weiteren theilt uns Hoitsu die Inschriften auf dem von ihm aufgefundenen Grabsteine Kenzan's mit. Diejenige der Rückseite lautete:

„Koji war ein Kioto-Mann und wohnte im Dorfe Narutaki-mura. Da dieses Dorf im Nordwesten von Kioto liegt, nannte er sich Kenzan. Er gehörte zum Geschlecht der Ogata und war berühmt als ein Meister in Irdenwaare. Gestorben ist er am zweiten Tag des sechsten Monats des zweiten Jahres Kuampo in seinem einundachtzigsten Lebensjahre.“

Da nach der Angabe des Hoitsu Kenzan auf einem Friedhof der Tendai-shu, einer der acht grossen Sekten des japanischen Buddhismus, bestattet ward, dürfen wir vermuthen, dass er auch im Leben derselben Sekte angehörte. Diese gegen Ende des 8. Jahrhunderts von China nach Japan verpflanzte Lehre gipfelt in dem Glauben, das endliche Ergebniss des Daseins sei im Nirwana zu suchen, jenem Zustande, in dem die Seele ohne ihre Persönlichkeit aufzugeben, durch nichts Aeusserliches mehr beeinflusst wird, daher des Fühlens, Denkens und aller Leidenschaften enthoben ist. Diesem Zustand giebt die Sekte den Namen Mui, was besagt absolutes, bedingungsloses Dasein. Dem Geiste dieser Lehre entfloßen sind auch ein, nach chinesischer Verskunst abgefasster Spruch und ein japanischer Vers, den der alte Kenzan vielleicht selber für seinen Grabstein verfasst hat. Die schwer übersetzbaren Verse besagen etwa:

*„Einundachtzig Jahre lang habe ich sündhaftem Leben schamlos
gefröhnt; nun ich einsehe, wie wandelbar diese Welt, geh' ich ruhig
ein zum Nirwana.“*

*„Der Schwermuth Tage sind vorüber gezogen, vorüber der Frohsinn;
geblieben sind nur die Träume am Morgen und Abend.“*

Unterzeichnet sind diese Verse mit dem Kaimio des Kenzan, d. h. dem Namen, der nach buddhistischem Brauch ihm als Verstorbenem beigelegt wurde und lautet: Rekai Shinsei Koji.

Wie in Japan üblich, führte der Künstler ausser seinem Geschlechtsnamen Ogata einen Vornamen Koremitsu und einen Rufnamen Gombei,

ausserdem aber noch eine ganze Reihe anderer Namen. Als solche Namen finden wir in japanischen Quellen (u. A. im 57. Heft der Kókkua) die folgenden: Shoko, d. h. der Verehrer des Alten; Shuseido, d. h. der ruhig Uebende; Rekai, d. h. heiliges Meer; Toin, d. h. der Töpfer-Einsiedler; Shinsei, d. h. der tief in sich selbst Blickende; Shisui, d. h. wörtlich „Grün-Violett“ oder übertragen „Landschaft um Kioto“, deren schöne Farbtöne man poetisch mit jener Bezeichnung andeutete. In welchen Lebensjahren und für welche Zwecke der Künstler sich aller dieser Namen bediente, ist uns nicht überliefert. Als seine Pinselnamen begegnen uns neben dem häufigsten Kenzan, der an die Himmelsgegend seiner Wohnung in der Kaiserstadt erinnert, die Namen Shinsei oder Shisui allein oder in Verbindung mit einander oder dem Worte Kenzan. In seinen letzten Lebensjahren fügte er oft noch andere Bezeichnungen hinzu, wie Rojin, Rokan, Rofu, die aber nur bedeuten, „alter Mann“, „alter Kerl“, „Greis“. Nicht selten verbindet er damit auch die Angabe seines Alters. Auf seinen von Hoitsu abgebildeten Werken finden sich solche Altersangaben vom 76. bis 80. Lebensjahr des Meisters.

Einem so berühmten Bruderpaar, wie den Korin und Kenzan, durfte auch ein stattlicher Stammbaum nicht fehlen. Auf Grund welcher Ueberlieferungen und Urkunden die japanischen Kunstforscher ihn aufgebaut haben, verschweigt Kawasaki Chitora, ein bekannter Archäologe, der im 57. Heft der Kókkua uns mittheilt, was „ein altes Buch“ darüber meldet. Ueber achtzehn Generationen rückwärts und vier Generationen abwärts erstreckt sich dieses Geschlechtsregister, in dem wir Männern aller Lebensberufe vom ruhmreichen Krieger bis zum ehrsamem Hofschneidermeister begegnen. Legen wir den Maassstab der vier, nahezu zwei Jahrhunderte von der Lebenszeit des Bruderpaares bis zum Jahre Meiji 11 ausfüllenden Generationen an, so führen uns die Wurzeln des Stammbaumes zurück in das neunte oder zehnte Jahrhundert unserer Zeitrechnung, in jene Zeit, da die Fujiwara noch die Zügel der Regierung fest in Händen hielten und die Feldherren aus den Geschlechtern der Taira und Minamoto noch nicht in jene Feindschaft wider einander entbrannt waren, die später in furchtbaren Bürgerkriegen aufloderte.

Mit einer Erzählung, die sich liest wie ein altes deutsches Volksmärchen, hebt die Familiengeschichte der Ogata an.

„Es war einmal“ — so erzählt Kawasaki — „im Dorfe Shiota in der Provinz Hiuga ein Mann Namens Daitayu, der hatte eine schöne Tochter Namens Hana-no-Onmoto. Weil er einen Schwiegersohn vornehmen Ranges zu gewinnen wünschte, wies er alle Heirathsanträge von Männern seines Standes ab und erbaute im Garten hinter seinem Hause ein Häuschen, in dem er die Tochter vor den Augen der Männer verborgen hielt. Eines Abends fand sich aber, ohne dass die Eltern dessen gewahr wurden, ein

schöner Herr in höfischer Kleidung bei dem Mädchen ein. Er unterhielt sich mit ihr und erschien fortan an jeglichem Abend. Vergebens erklärte er ihr seine Liebe. Lange widerstand die Jungfrau seinem Werben, aber heisser und heisser wurde sein Flehen, bis er endlich ihr Herz erweichte und Erhörung fand. Eine Dienerin jedoch verrieth das heimliche Glück der Liebenden den Eltern. Als diese Hana-no-Onmoto in's Gebet nahmen, schwieg das Mädchen schamhaft erröthend. Dann aber gestand sie der Mutter allein, was sich zugetragen hatte. Diese vermochte sich nicht zu erklären, woher ein vornehmer Herr in diese ländliche Abgeschiedenheit komme und drang in ihre Tochter, den Geliebten um seine Wohnung zu befragen. Da sie wohl ahnen mochte, auf diesem Wege werde das Geheimniss nicht enthüllt werden, gab sie der Tochter eine Nähnadel und ein Knäuel mit dem Rath, den Faden an der Nadel zu befestigen und diese in das Gewand des Herrn zu stecken. Als nun am selbigen Abend der fremde Herr wieder erschienen war, steckte Hana-no-Onmoto ihm beim Abschiede die Nadel heimlich in sein Kleid, wie ihr von der Mutter gerathen worden. Danach berichtete sie dieser, was sie gethan hatte. Als es Tag geworden, zogen die Eltern mit der Tochter und vieler Dienerschaft auf die Suche nach dem Fremden, immer dem Wege nach, den der abgewickelte Faden sie wies. Endlich führte dieser sie an der Grenze der Provinzen Hiuga und Bungo zum Berge Uba-ga-dake vor ein Felsloch, aus dem ein lautes Wehgeschrei ertönte. Als nun die Tochter fragte „Wer sitzt dort im Loche und erhebt solches Klagen?“ erscholl die Antwort: „Ich bin's, ich, liebe Hana-no-Onmoto, Dein Geliebter; heute morgen bin ich am Unterkiefer mit einer Nadel verwundet worden; das schmerzt so sehr, dass ich heut noch sterben muss. Ich bin eine grosse Schlange; vermöchte ich, wie früher, Menschengestalt anzunehmen, so könnte ich Dich sehen und vor Dir erscheinen. Nun aber ist meine Kraft, mich zu verwandeln, gebrochen. In meiner wahren Gestalt würde ich Dich nur erschrecken.“ Darauf erwiderte das Mädchen: „Mag Deine Gestalt jetzt noch so fürchterlich sein, so bist Du, mein Geliebter, doch mir unvergesslich; mir bangt nicht vor Dir.“ Da streckte die Riesenschlange ihr bemährtes und gehörntes Haupt aus dem Loche hervor; Hana-no-Onmoto aber bedeckte es mit ihrem Gewand und zog ihm die Nadel aus dem Munde. Darob erfreut hob die Riesenschlange an zu weissagen: „Du wirst einem Sohne das Leben schenken. Würde er erst im zehnten Monde das Licht erblicken, so würde er ein grosser Feldherr über ganz Japan werden. Er wird aber schon im fünften Mond zur Welt kommen und der tapferste Krieger hier im Lande Kiushu werden. Ich bitte Dich, verlass nicht den Buben, weil er der Sohn einer Schlange ist.“ Mit den Worten: „Alle meine Nachkommen werde ich behüten“, zog sich die Schlange, die, wie man glaubt, die im Tempel von Uba-ga-dake verehrte Gottheit war, in ihr Loch zurück und

ward nicht mehr gesehen. Hana-no-Onmoto genas bald nachher eines kräftigen Knaben. Diese Riesenschlange und die Tochter des Daitayu sind die Vorfahren des berühmten Künstlerpaares, der Brüder Korin und Kenzan.“

Der Sohn der Schlange und der schönen Hana-no-Onmoto erfüllte aber nicht die Weissagung seines Vaters. Wenigstens wird von ihm nur berichtet, dass er ein wilder Knabe gewesen, der nichts lieber that, als sich in Wind und Wetter auf den Bergen umherzutreiben. Da von der scharfen Luft dort oben und der winterlichen Kälte seine Haut aufsprang, rissig und schuppig wurde, gab man ihm den Spottnamen Akagiri-Daiyata, d. h. der frostrissige Daiyata. Wahrscheinlich giebt dieser Name schon den Schlüssel zur Entstehung der Geschlechtssage der Ogata; zur Erklärung einer erworbenen oder ererbten absonderlichen Beschaffenheit der Haut wurde die Mähr von dem Schlangen-Stammvater ersonnen. Von den Nachkommen des Daiyata, den Daiyaji, Dairoku und Daishichi wissen wir nichts als die Namen. Erst an des letzteren Sohn ging die Prophezeiung der Schlange in Erfüllung. Er hiess Koreyoshi und erhielt den von seinen Nachkommen als Geschlechtsnamen weitergeführten Beinamen Ogata, d. h. Bild eines Schlangenschwanzes, weil er auf dem Rücken ein Mal hatte, das wie ein schuppiger Schlangenschwanz aussah. Auch hier stossen wir auf die Beziehung der Geschlechtssage zu einem in der Familie offenbar erblichen Merkmal. Vermuthlich führte sie den Namen Ogata, weil in ihr die Ichthyosis serpentina, Schlangenschuppen-Krankheit, erblich war, die Merkmale bietet, wie sie bei dem Stammvater Akagiri und dem Koreyoshi erwähnt wird.

Ogata Koreyoshi war ein tapferer Krieger und noch Jahrhunderte hindurch lebten die Abkömmlinge der Riesenschlange der Weissagung ihres Ahnherrn zu Ehren. Nach sieben Generationen aber erlosch das kriegerische Feuer in ihren Adern. Zuletzt erwies es sich lebendig in dem heldenmüthigen Koreharu, dessen treue Dienste vom Shogun Ashikaga Yoshiaki mit einer Dotation von 5000 Koku Reis gelohnt wurden. Des Koreharu Sohn Dohaku lebte als Shinto-Priester, und dessen Sohn Sohaku ergriff das Schneiderhandwerk, das damals in Japan kein der Kunst fremder Beruf war. Zur Würde eines Hofschneidermeisters aufgestiegen, mochte Sohaku gute Gelegenheit haben, seinen Geschmack in Entwürfen für die Muster der köstlichen Brokatstoffe zu bilden, wie sie zur Bekleidung der Schönheiten an dem prachtliebenden Kaiserhofe dienten. Für Schneiderei in unserem Sinne hätte die im Schnitt so einfache Tracht auch der Vornehmen ohnehin keine grossen Aufgaben geboten. Des Sohaku Sohn Soken setzte das Gewerbe seines Vaters fort; neben der Schneiderei übte er sich fleissig in der Schönschreibekunst, in der Honami Koyetsu sein Lehrer war, derselbe, den wir schon als Lehrer seiner Söhne genannt haben. Soken soll es

als Dilettant zu braven Leistungen im Schönschreiben gebracht haben, das von alten Zeiten her bekanntlich in Japan als eine wahre Kunst gepflegt und der Malerkunst ebenbürtig geschätzt wird.

Soken's künstlerische Neigungen wuchsen bei seinen Söhnen Korin und Kenzan zu bahnbrechender Schaffenskraft aus. Dass ihnen wieder Söhne gefolgt wären, die dem Ruhm der Väter, wie es in Japan sonst so merkwürdig oft sich in den Künstlerberufen ereignet, neuen Ruhm hinzugefügt hätten, ist nicht überliefert. Vielmehr erfolgte ein Rückschlag in das Schneiderhandwerk, dem die Ogata fortan treu blieben. Drei Generationen nach Korin und Kenzan lebte im elften Jahr Meiji (1878) zu Kioto noch ein einundsiebzigjähriger Schneidermeister Namens Konishi, ein Urur-Enkel des Korin. Schon der Sohn Korin's hatte den Familiennamen der Ogata aufgegeben, um als Adoptivsohn einer Familie Namens Konishi sich fortan nach dieser zu nennen.

Kenzan und die Chajin.

Nach dem von Ninagawa angeführten „Shogua Benran“ ward Kenzan von Zuiriu Sosa in den Regeln der Chanoyu unterwiesen, die zu kennen und mit Würde und ceremoniösem Anstand auszuüben, damals noch Jeder sich beeiferte, der auf gesellschaftliche Bildung Anspruch machte. Wohl war im Laufe der Jahrhunderte dem alten Brauch der tiefere Grundgedanke entschwunden, der dem ersten Gründer und Lehrer der Wissenschaft des Theetrinkens, Shuko, zur Zeit des Shogun Yoshimasa (1443—1473) vorgeschwebt haben mochte und diesen Shogun zu einem Förderer der neuen Form der Geselligkeit werden liess. Dr. Funk, dem wir die ersten eingehenderen, in den Mittheilungen der Deutschen Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens in Tokio veröffentlichten Mittheilungen über die Chanoyu verdanken, hat die Vermuthung ausgesprochen, Yoshimasa habe in diesen Bräuchen ein Mittel gesehen, die in langen Kriegen verwilderten Männer zu Sitten des Friedens und zur Lust an geistiger Beschäftigung zurückzuführen. Vielleicht habe er in jenen in Stille und Abgeschlossenheit vor sich gehenden Theegesellschaften auch ein Mittel gesucht, im Geheimen einen regeren politischen Verkehr unter seinen Anhängern anzuregen und zu erhalten. Dieser doppelte Zweck soll auch dem Toyotomi Hideyoshi (Taiko sama) vorgeschwebt haben, als er, nachdem er Ruhe im Lande gestiftet hatte und vom Kaiser mit der Würde eines Regenten bekleidet worden war, dem Rikiu, einem seiner Günstlinge, den Auftrag ertheilte, die alten Satzungen der Chanoyu zu verbessern und zu ergänzen. Die damals — im Jahre 1584 — von Rikiu festgestellten Regeln sind im Wesentlichen bis auf die Jahre beobachtet worden, in denen mit überstürzter Aneignung abendländischer Tracht und Sitte die herkömmlichen Lebensformen als veraltet und lächerlich verschrieen wurden. Als Dr. Funk im

Jahre 1874 seine Abhandlung über die Chanoyu schrieb, waren die Theegesellschaften schon fast ganz verschwunden. Er spricht die Meinung aus, das alte Ceremoniell gehe schnell und unabwendbar der Vergessenheit entgegen. Seither scheint es freilich wieder in Aufnahme gekommen zu sein und wieder mögen politische Parteigänger, dieses Mal diejenigen, deren Losung „Japan für die Japaner“ ist, sich der alten Formen der Geselligkeit bedienen, um in Ruhe unter sich zu sein.

Die Grundsätze, welche Rikiu für die Theegesellschaften festgestellt hat, lassen sich im Wesentlichen in Folgendem zusammenfassen. Sobald die Geladenen sämmtlich vor der Thür des zur Abhaltung der Gesellschaft bestimmten Gemaches erschienen sind, kündigen sie sich durch Schläge mit einem Klopfer auf ein Brett an. Wichtig ist, dass die Gäste den Weg dorthin nicht nur mit reinem Antlitz und mit reinen Händen, sondern auch reinen Herzens beschreiten. Der Wirth geht seinen Gästen entgegen und führt sie ein. Untersagt ist, in oder vor dem Hause über weltliche Dinge zu reden. Auch dürfen bei einer wahren und reinen Versammlung weder Gast noch Wirth einander schmeicheln. Eine Versammlung soll nicht länger als vier Stunden dauern.

Auch für alle Einzelheiten der Bewirthung gab er Regeln, die im Lauf der Zeiten zu einem äusserst umständlichen Ceremoniell auswuchsen, verschiedene Regeln für die zur Sommer- oder Winterzeit abgehaltenen Chanoyu. Besondere Lehrmeister widmeten sich der Wissenschaft dieses Ceremoniells, unterrichteten in ihm die vornehme Jugend und gaben den Alten Vorstellungen in seiner vollkommenen Ausbildung. Schulmeinungen bildeten sich und fanden Vertretung in der Literatur. Allmählich in der langen Friedenszeit unter den Tokugawa Shogunen schwand der ursprüngliche Geist und nur die Form blieb zurück. Aber auch in diesem Verfall blieb in den Chanoyu etwas lebendig, was von tiefgreifender Wirkung auf das Kunstleben der Gebildeten war. Mit den alten Formen der Geselligkeit wurden die Geräthe und Gefässe, deren man sich in alten Zeiten bedient hatte, überliefert. Indem man sie mit antiquarischem Interesse bewunderte und besprach, wurde in Zeiten, wo die Verweichlichung des Lebens auch die Künste mit hinabzog, das Gefühl für den Ernst und die Schlichtheit der alten Kunst wach erhalten; mochte das auch hie und da zu Alterthümelei ausarten, war damit doch ein äusserst wirksamer Anstoss gegeben, die Werke der Väter in Ehren zu halten, nicht nur als Objekte des Sammel-eifers, sondern als Gegenstände eines weihevollen Gebrauches. Diese Verehrung führte aber wieder die Künstler dahin, sich Inspirationen zu suchen bei den Alten und so zu schaffen, dass ihre Werke der Kritik der Chajin in den Chanoyu Stand halten konnten. Das erstreckte sich nicht nur auf die Thongefässe, deren man für die Ceremonien bedurfte, und auf die mancherlei andern dabei benutzten Gegenstände, sondern auch

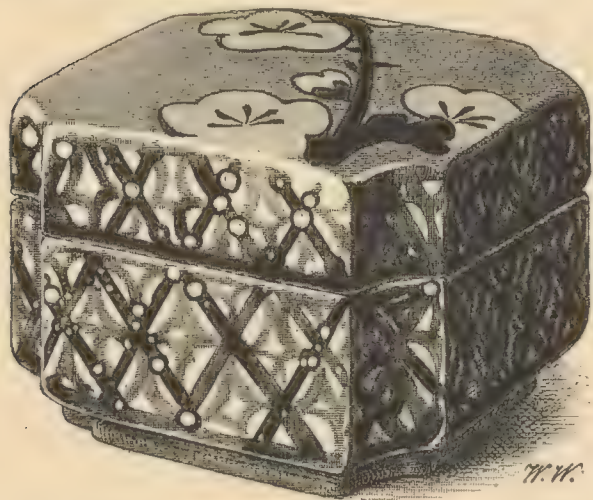
auf die schön geschriebenen, zur Erbauung der Gäste aufgehängten Sentenzen, auf die ihnen vorgeführten Bilder, auf die nach bestimmten Schulregeln geordnete einfache Aufzierung der Blumen, ja auf die Anlage und Haltung des Gartens, in dem das Gastzimmer lag. Alles in Allem drang von dem „Roji“ — schmaler Weg — genannten Garten und dem Gemache für die Theegesellschaft ein eigenartiger Duft in die Kunst der Japaner, ein Geist, der lehrte, die ernsten und schlichten Werke urzeitlichen Alterthums mit dem Raffinement eines ästhetischen Feinschmeckers zu geniessen, der aber zugleich anregte, in diesem Sinne Neues zu schaffen.

In diesem Geist haben wir die eigentliche Seele der Chanoyu zu suchen, nicht in den gehäuften Einzelheiten ihrer Vorschriften. Immerhin müssen uns auch diese beschäftigen, weil sie uns den Schlüssel geben zur Deutung vieler uns sonst unverständlichen Erzeugnisse des japanischen Kunsthandwerks und vor Allem auch solcher unseres Kenzan, der selber ein eifriger Chajin war und mit Vorliebe seine Kunst für die Chajin schaffen liess.

Zwei hauptsächliche Arten der Chanoyu werden unterschieden, die eine für die Sommers-, die andere für die Winterszeit; seltsam aber ist, dass je nach der Bestimmung des Gastgebers die Sommerform auch im Winter, die Winterform auch im Sommer beobachtet werden kann. Wenn der Garten, den die Geladenen durchschreiten, im Sommer mit trockenen Kiefernadeln bestreut ist, wissen sie schon, dass das Ceremoniell des Winters zu beobachten ist, sie also ihre Fussbekleidung anbehalten dürfen, während sie im Sommer barfüssig das Gemach betreten. Im Winter besteht der Herd, auf dem das Feuergefäss steht, aus einem in den Fussboden eingelassenen hölzernen Kasten mit thönerneinsatz, dem Ro, wovon die Winter-Ceremonie ihre Bezeichnung Ro-Chanoyu führt. Im Sommer wird ein kleiner tragbarer thönerner Herd, Furo, auf den Fussboden des Zimmers gestellt, wovon die Sommer-Ceremonie Furo-Chanoyu heisst. Vier Tages-Zeiten gelten als schicklich für die Gesellschaft; beim Akatsuki no Chanoyu versammelt man sich schon in der Morgendämmerung; beim Asa no Chanoyu zu einer späteren Stunde um halb sieben Uhr, beim Hiru no Chanoyu um die Mittagsstunde (12 Uhr), beim Yobanashi no Chanoyu zur Abendunterhaltung um 6 Uhr. Ausserdem ist es noch statthaft, zum Hango no Chanoyu d. h. nach der Stunde des Morgen- oder des Abendessens zu laden.

Ist das Zeichen gegeben, dass alle Gäste versammelt sind, so erscheint der Wirth zu ihrer Einführung. Er kniet am Eingang nieder und erhebt sich erst zum Eintritt, nachdem alle Gäste an ihm vorüber hineingegangen sind. Haben die Gäste sich im Halbkreis auf den Matten niedergelassen, so begrüsst sie der Wirth und entfernt sich, um die für den ersten Theil, die Ceremonie der Kohle, erforderlichen Gegenstände aus dem Nebengemach, in dem sie bereit stehen, herbeizuholen.

Er trägt herein, wenn es Winterszeit und der Herd also im Fussboden sitzt, einen dreifüssigen Kesseluntersatz, Gotoku, der aus Eisen oder gebranntem Thon besteht; Kama, den Kessel; Kuan, ein Paar offene Ringe, um mit ihnen den Kessel zu heben; den aus einem hohlen Kürbis verfertigten (Fukube Sumitori) oder geflochtenen (Sumi-Kago) Korb mit Holzkohlen; die Feuerzange, Hibashi, in Gestalt zweier, mit Holzgriffen versehenen Metall-Stäbe; ein thönernes Gefäss mit Asche, Haibóroku; ein Döschen, Kogo, mit Räucherwerk; einen Wasserkrug, Mizusashi; ein anderes Gefäss, Mizukoboshi, zur Aufnahme überflüssigen Wassers; den Schöpflöffel, Robishaku; ein kleines, Futaóki genanntes Gestell zum Ablegen des Kesseldeckels; einen aus drei Federn bestehenden, daher Mitsubane genannten Besen zum Abfegen des Staubes; einen besonderen Löffel, Sokotori, für die Asche.



Kogo, ziegelrothe Masse, oben durchscheinend glasirt, der Mumezweig schwarz, die Blüthen weiss mit gelben Tupfen und schwarzer Zeichnung; das Netzmuster der Seiten blau in Weiss. Iriya-Kenzan. Bez. Kenzan. $\frac{3}{4}$ nat. Gr.

Sind alle diese Gegenstände in der regelrechten Reihenfolge herbeigeschafft und in ebensolcher Ordnung in der Nähe des Herdes aufgestellt — wofür die Lehrbücher Grundrisse enthalten — so setzt der Wirth den Dreifuss auf die Asche des Herdes, ordnet die mit den Hibashi gefassten Kohlen und beschüttet diese, nachdem das Feuer angefacht worden, mit Asche, um ein helles Lodern zu vermeiden. Zur Verscheuchung des Kohlendunstes streut er von dem in dem Kogo enthaltenen Räucherwerk in die Gluth. Endlich setzt er den

aus dem Kruge gefüllten Kessel auf den Dreifuss und deckt den Deckel wieder darauf, den er solange auf den Futaoki abgelegt hatte. Während dieser Beschäftigung bitten die Gäste, das Kogo betrachten zu dürfen; bewundert geht es von Hand zu Hand, bis der im Range niedrigste es dem Wirth wieder behändigt oder es nochmals die Reihe durchwandert und vom vornehmsten Gast zurückgegeben wird. Für die sommerliche Theegesellschaft bedient man sich eines gelackten Döschens, Kobako genannt; für die winterliche eines thönernen, des eigentlichen Kogo. Das Alter, die Herkunft, Schönheit und Seltenheit bietet in beiden Fällen ausgiebigen Gesprächsstoff für die Unterhaltung der Theilnehmer. Damit schliesst der erste Akt der Ceremonie.

Von den bei ihm benutzten Gegenständen interessiren uns Mizusashi, Kogo und Futaóki deswegen, weil an ihnen, vornehmlich an dem Döschen für das Räucherwerk, viele angesehene Töpfer ihre Kunst

geübt haben. Unter Kenzan's Werken werden wir die Kogos an erster Stelle zu erwähnen haben. Auch ein Futoaki von jener bei den Chajin beliebten Art, die das Bambusmotiv verwendet und daher als Chikuwa Futaoki, d. h. Bambusring, in den alten Lehrbüchern der Chajin vorkommt, zeigt seine Künstlerhand.

Nach Beobachtung einer vorschriftsmässigen Pause, während welcher geraucht wird, bringt der Hausherr die Speisen auf niedrigen Tischchen aus gelacktem Holze herbei. Die Gäste werden mit Suppe, Fisch und dem bei keiner Mahlzeit fehlenden Reis bedient. Dazwischen wird wohl auch ein Schälchen Reiswein, Sake, geleert. Nachdem

noch ein Pfeifchen geraucht worden, ziehen sich die Gäste in den Garten zurück, um dem Wirthe Zeit zu lassen, die Vorbereitungen für den zweiten Akt zu treffen. Für die zwischen die beiden Akte der Thee-Ceremonie eingeschaltete Mahlzeit scheinen keine so festen Regeln zu bestehen wie für das Chanoyu selbst, wenigstens übergehen die vorliegenden Berichte den Zwischenakt, als wäre er eine Nebensache.

Inzwischen hat der Wirth frische Blumen aufgestellt, die Wandbilder gewechselt, sein Staatskleid angelegt und das Theegeräthe für die Ceremonie gerüstet, soweit es nicht schon im ersten Akt zur Stelle geschafft war. Die wichtigsten dieser Geräthe sind zwei Chaïre, kleine thönerne Urnen, die mit elfenbeinernen Deckeln verschlossen und in Säckchen von Seidenbrokat verwahrt sind. Das eine enthält Koicha, eine Sorte feingepulverten, sehr starken Thees, der mit einem Aufguss lauwarmen Wassers genossen wird; das andere Usucha, eine schwächere Theesorte, die mit kochendem Wasser übergossen wird. In dem Alter, der Seltenheit und Kostbarkeit dieser Chaïre zeigt sich der Geschmack ihres Besitzers; der Bestimmung gemäss wird der werthvollere Koicha auch in dem bevorzugten Behälter bewahrt. Das brokatene Säckchen, mit Geschmack zu der Farbe des Thongefässes gestimmt, erhält bisweilen noch höheren Reiz in den Augen eines Chajin dadurch, dass der Stoff dazu vom Gewande einer historischen Persönlichkeit entnommen ist. Zu den Chaïre gehört der Chashaku, ein einfacher Bambuslöffel mit leicht gebogener schmaler Laffe; obwohl ohne jegliche Verzierung, ist auch er durch den gefälligen Schwung seiner Form ein Gegenstand lebhaften Interesses für den Chajin. Man nennt Künstler und berühmte Chajin, die ihren Chashaku selber geschnitzt haben. Getrunken wird der Theeaufguss aus dem Chawan, einem meist tiefen, selten flachen



Chikuwa Futaoki, Untersatz zum Ablegen des Deckels des Kessels bei den Chanoyu in Gestalt eines hohlen Bambusabschnittes; hell- und dunkelbraun glasirt, mit weissen und braunen Blättern. Weiche Masse in der Art von Iriya-Kenzan. Unbez. Nat. Gr.

Kümmchen von glasirtem Thon. Dies Chawan bildet den keramischen Glanzpunkt der Ceremonie. Nicht eine augenfällige Pracht giebt ihm seinen Werth; für seine Schönheit hat der Chajin seinen eigenen Kanon; sie wird dem an prunkende Dekoration gewöhnten Auge des Europäers nicht immer beim ersten Anblick verständlich, gewinnt aber unvergleichlich bei längerer Betrachtung und erschliesst sich dann auch demjenigen, der über das Alter eines Chawans im Dunkelen ist und die historischen Erinnerungen nicht theilt, die an den gepriesensten Theekümmchen haften. Solche Erinnerungen knüpfen nicht nur an berühmte Chajin, die einst aus dem Kümmchen tranken, oder an hochgestellte Liebhabertöpfer, die selber ihre Chawan formten und brannten; stammt ein Chawan aus jenen Tagen, da die Japaner das koreanische Reich zertrümmerten, und von dorthier ganze Töpferfamilien auf ihre Insel verpflanzten, so mögen noch weitere Ausblicke sich in die Betrachtung des von Hand zu Hand wandernden Trinkgefässes mischen. Selbstverständlich dient nicht dasselbe Chawan für beide Theesorten; der kostbareren entspricht auch das edlere Gefäss. Zum Chawan gehört und in ihm liegend wird herbeigetragen ein Bambusquirl — Chasen —, dazu ein oft in einer thönernen Röhre — Chakin-zutsu — bewahrtes seidenes Läppchen, jener zum Anrühren des Theeaufgusses, dieses zum Anfassen des Deckels des Kessels. Ein grösseres Stück violetten Seidentuches, Murasaki-Fukusa, zum Abwischen der Trinkgefässe und noch eine ganze Reihe kleiner nebensächlicher Dinge vervollständigen den Zubehör. Findet die Ceremonie des Abends oder in dunkler Morgenstunde statt, so sind auch Lampenständer, Tankei, und die darauf zu stellenden kleinen Oellampen mit ihren Unterschalen, sowie für den Garten besondere Papierlaternen, Roji-ando, erforderlich.

Mit besonderer Feierlichkeit vollzieht der Gastgeber die Bereitung des Theeaufgusses. Mit dem Chashaku entnimmt er dem Chaïre die gehörige Menge des hellgrünen Theepulvers, schüttet sie in das Chawan, giesst lauwarmes Wasser mit dem Robishaku darüber und rührt nun mit dem Chasen, erst langsam herüber hinüber, dann rascher quirlend den Aufguss zu einem dünnen Brei. Mit der violetten Fukusa das Kümmchen haltend, reicht er es dem Gaste. Schon diese Farbenzusammenstellung, das feine Grün des Getränkes in der braunen, grauen, ziegelrothen oder schwarzen Schale, dazu das milde Violett des Seidentuches sind eine Augenweide für den ästhetischen Theetrinker. Mit vorschriftsmässiger Würde führt der Erste das Chawan mit beiden Händen zum Munde; er trinkt, indem er Acht giebt, bei dem letzten Schluck schlürfend anzudeuten, wie gut ihm der Trank gemundet habe. Frage und Antwort, gewechselt zwischen dem Wirth und dem Gast, beziehen sich auf die Güte des Thees; wie bei dem Kogo giebt auch die Schönheit und Kostbarkeit des Chawan zu Wechselreden Anlass. Der Erste reicht die Schale dem Zweiten, dieser sie dem Dritten

und so fort. Jeder fasst, nachdem er getrunken hat, den Rand der Schale zwischen den Zeigefinger und Daumen der rechten Hand und giebt ihr mit der Linken eine Umdrehung. Für die Beurtheilung der Güte eines Chawan soll eine jener drehenden Bewegung entgegenkommende Gestalt des Randes ein Merkmal sein.

Die leere Schale nimmt nochmals ihren Weg der Reihe nach durch die Hände aller Gäste, um Jedem Gelegenheit zu geben, sie gebührend zu bewundern.

Wird der leichtere Thee, Usucha getrunken, so ist das Ceremoniell im Allgemeinen dasselbe, jedoch weniger feierlich und jedem einzelnen Gaste wird das Chawan gefüllt, das er geleert dem Wirth zurückgiebt. Auch der Usucha ist ein Pulverthee wie der kostbarere Koicha. Beide Theesorten werden in den berühmtesten Theepflanzungen Japans zu Uji zwischen Osaka und dem Biwa-See aus den zartesten Blättchen älterer und besonders gepflegter Sträucher gewonnen, sorgfältig



Chawan mit gekrackter hellgrauer Glasur, zum Theil mit durchscheinender grüner Ueberglasur; bemalt auf der hellen Fläche in Grau, Schwarz und wenig Grün mit jungen Farren und Gräsern. Innen mit grüner und am Rande schwarzer Ueberglasur, in dem ein hellgraues Muster ausgespart. Hellgraue harte Masse. Bez. Kenzan. $\frac{1}{2}$ nat. Gr.

aufbewahrt und vor dem Gebrauch auf einer Handmühle gemahlen. Von den Theesträuchern zu Uji hat schon Kämpfer berichtet, dass „ejus clima mira benignitate favet culturae fruticis“, aber erst Rein hat aus eigener Anschauung die eigenartige Kultur des Theestrauches zu Uji beschrieben. Der ausserordentlich anregende Aufguss des Pulverthees schmeckt auf der Zunge fein aromatisch bitter, hinterlässt aber im Munde einen sehr angenehmen, anhaltenden Nachgeschmack wie von frischen Kräutern.

Bei den Chanoyu wurde es später Aufgabe des Wirthes, seinen Gästen ästhetische Ueberraschungen zu bereiten, mochte das sein, indem er ihnen Blumen vorführte von unerhörter Seltenheit oder ein noch von Keinem gesehenes Bild von der Hand eines berühmten klassischen Malers, oder ein Chawan ganz unbekannter Herkunft. Dieses Bestreben, den Gästen nicht nur allbekannte Dinge zu zeigen, führte dazu, dass mit den Chanoyu-Geräthen ungeheurer Luxus getrieben wurde, ohne dass man dabei die alterthümliche Einfachheit opferte. Durch den Gedanken, sich nicht überraschen lassen zu wollen, den Wirth zu überholen, indem man gut vorbereitet seine angeblichen Neuheiten kühl als alte Bekannte ansprach, schlich sich bisweilen ein Geist des Aergernisses in den Frieden des Theegemaches, von dem es dann zu leidenschaftlichem Zwiespalt ausserhalb des würdevollen Ceremoniells nicht weit war.

Bei den ceremoniellen Theegesellschaften der Chanoyu war jede Bewegung, jede Rede und Antwort durch die Etikette geregelt. Daneben gab es jedoch Theegesellschaften mit freierer Bewegung des Wirthes und seiner Gäste. Bei diesen Chaseki genannten Gesellschaften waltet nach der Schilderung F. A. Junker's von Langegg in seinen Japanischen Thee-Geschichten eine ungezwungene, nur durch feine Sitte beschränkte Unterhaltung. Der Gastgeber miethet zu diesem Zwecke gewöhnlich in einem an einem schönen Aussichtspunkte belegenen Thee-Hause eine der Anzahl seiner Gäste entsprechende Räumlichkeit, die durch Ausheben der äusseren Papierfensterwände in eine nach der Landschaft offene Loge verwandelt wird. In dieser lässt er Kunstschatze seines Hauses aufstellen, Wandschirme, Hängebilder, Bronzen, Lackgegenstände und Töpferarbeiten, jedoch ohne Ueberladung, nur in einer Auswahl, entsprechend der geschmackvollen Beschränkung, die sich der gebildete Japaner bei der Ausstattung seiner Wohnräume mit beweglichem Hausrath und Kunstwerken auferlegt. Die Betrachtung und Besprechung der zur Schau gestellten Kunstwerke bildet auch bei den Chaseki den Mittelpunkt der Unterhaltung.

Dass Kenzan dem in den Bräuchen des Chanoyu herrschenden Geist und ästhetischen Geschmack ergeben war, sagen uns seine Werke, die Töpferarbeiten vor Allem. Ein Chanosojo, d. h. ein Meister und Lehrer im Ceremoniell der Theebereitung war er nicht, wohl aber wird er es zur Würde eines Chajin gebracht haben, d. h. eines Mannes, der befähigt ist, das Ceremoniell nach der alten Ueberlieferung zu leiten. So finden wir denn auch in einem den Unterschriften und Handzeichen der berühmtesten „Theefreunde“ gewidmeten Buche, Chaka-suikoshu, den Meister in erlauchter Theetrinkergesellschaft genannt und das Handzeichen des Shinsei neben denen des Shogun Yoshimasa und des Taikosama, des Rikiu, der das Ceremoniell der Chanoyu codificirte, des Enshiu, der neue Regeln für die Aufzierung der Blumen aufstellte, des berühmten Malers Kano Tanyu, der beiden Lehrmeister des Kenzan in der Kunst, Koyetsu und Korin, seines Lehrmeisters in der Theebereitung, Zuiriu Sosa, und anderer Chajin. Ein solches Handzeichen diente neben dem vollen Namen oder dem Künstlernamen zur Bezeichnung der Persönlichkeit. Männer gleichen Namens konnten durch ein dem Namen beigefügtes besonderes Handzeichen unterschieden werden. Künstler, z. B. Metallarbeiter, bedienten sich seiner bisweilen ohne den Namen, wenn die Kleinheit des Gegenstandes diesem keinen Raum bot, und die Chajin malten, ebenfalls ohne Namensnennung, ihr Handzeichen in rother Farbe auf irgend ein Geräth, dessen sie sich bei den Chanoyu bedienten, um sich damit als Eigenthümer zu bezeichnen, etwa wie wir unsere Initialen anwenden. An alten Kogos finden sich nicht selten derartige unlesbare Chajin-Zeichen in rother Schrift. Kann man daraus auf irgend einen berühmten Theegelehrten als früheren Benutzer

schliessen, so erhöht das natürlich den Werth des Gegenstandes in den Augen aller Chajin. Im Handzeichen des Shinsei, einem kräftigen Pinselzug von Eigestalt mit wogigen Vorsprüngen an der oberen Breitseite, meint man etwas von dem Charakter der Malweise des Meisters zu spüren. In seinen keramischen Malereien hat er dies Handzeichen bisweilen angebracht, jedoch niemals anders, als dass er es dem Namen beifügte.

Kenzan als Maler.

Die Lebenszeit Kenzan's, der nach der Inschrift auf seinem Grabstein im zweiten Jahre Kuampo, d. i. im Jahre 1742 unserer Zeitrechnung als Einundachtzigjähriger gestorben, also im Jahre 1661 geboren ist, fällt in eine Zeit lebhaftester Bethätigung der Künste.

Die in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts begründete Kano-Schule hatte — eine andere Renaissance — die grossen Ueberlieferungen der alten Malerkunst Chinas wiederbelebt. Drei Urenkel ihres Begründers, des Kano Motonobu, pflegten um die Mitte des 17. Jahrhunderts die von ihren Vorfahren ererbte Kunstrichtung. Der älteste von ihnen, Kano Morinobu, wurde unter seinem Pinselnamen Tanyu einer der berühmtesten Kano-Maler. Selbst Fenollosa, dessen kritische Uebersicht der Malerkunst Japans für unsere Beurtheilung der Entwicklungsgeschichte dieser Kunst von höchster Bedeutung ist und im Allgemeinen das 17. Jahrhundert nur als eine Zeit des Kunstverfalles gelten lässt, gesteht dem Tanyu zu, dass er die nur noch glimmenden Kohlen einer grossen klassischen Zeit zu einer letzten Flamme angefacht habe. Nur selten wendete Tanyu in seinen Bildern Farben an; wie die chinesischen Vorbilder der Schule wirkte er durch den kühnen Schwung seiner Schwarz-Weiss-Malerei. Ohne die urwüchsige Kraft der alten Meister zu erreichen, gestaltete er doch neue Motive, die lange Zeit, bis in unser Jahrhundert, fortwirkten und den Metallkünstlern häufig als Vorbilder für Gravirarbeiten gedient haben. Als Tanyu starb, stand Kenzan erst in seinem 15. Lebensjahre.

Einfluss auf ihn gewann aber die Kano-Schule durch Sotatsu, der Schüler des Kano Yasunobu, genannt Yeïshin, eines jüngeren Bruders des Tanyu, und Lehrer von Kenzan's älterem Bruder Korin war. Sotatsu steht im Rufe, einer der grössten Blumenmaler und Koloristen Japans gewesen zu sein. Korin, der grösste der japanischen Impressionisten, schuf sich einen eigenen grossen Stil. Die Kraft seiner Erfindungen erinnert an die Werke der alten klassischen Kunst, ohne sie jedoch nachzuahmen. Er beschränkt sich nicht auf die Schwarz-Weiss-Malerei, sondern beherrscht auch die dekorative Farbenpracht, die in den Werken des Sotatsu bewundert wird. Da auch die national-japanische Malerschule der Tosa mit reichen, leuchtenden Farben, mit Goldhintergründen und

Goldhörung arbeitete, erklärt es sich, dass japanische Quellen von der Kunst des Ogata-Bruderpaares sagen, sie sei ähnlich der Kunst der Tosa-Schule, aber doch nicht aus ihr hervorgegangen; sie sei ähnlich der Kunst der Kano-Schule, aber doch keine Kano-Kunst; vielmehr seien in ihr beide Richtungen verschmolzen. Wie sich neben dem Einflusse Korin's auf Kenzan derjenige des Koyetsu verhält, der auch als ein Lehrer der Brüder genannt wird, ist schwierig zu beurtheilen. Koyetsu wird von Fenollosa als ein Künstler von feinem Geschmack geschätzt, aber nicht den grossen Malern Japans zugezählt, „da er nur ein Dilettant gewesen sei.“ Als Lackmaler hat Koyetsu bedeutende Werke geschaffen, ganz in dem breiten, kräftigen Stil, den Korin für diese Technik befolgte. Dass auch Kenzan in Lack gemalt habe, wird in der Kokkua erwähnt, ohne dass Arbeiten dieser Art von seiner Hand nachgewiesen werden. Wahrscheinlich näherten sie sich ebenfalls dem Stil des Bruders.

Nach dem japanischen Kunstgelehrten, der in der Kokkua über Kenzan geschrieben hat, soll Kenzan nur selten Farben in seinen Bildern angewendet haben. Dies scheint aber in Widerspruch zu stehen mit der Malweise Korin's. Auch befinden sich in Pariser Sammlungen Hängebilder — Kakemono — von der Hand Kenzan's, in denen dieser sich als Meister der Farbe bewährt. Louis Gonse besitzt ein köstliches Bild des Meisters, eine der unzähligen Variationen über das unerschöpfliche Thema des Mumebaums, der seine Blüthen auf beschneiten Aesten entfaltet. Es ist das in den Winterliedern der klassischen Dichtung oft besungene Motiv, das uns schon der Dichter Ki no Tsurayuki achthundert Jahre vor Kenzan gezeigt hat mit den Worten:

*Wenn duftlos wären
Wie frisch gefallener Schnee
Mumebaums Blüthen, —
Vom Schnee sie unterscheiden
Nicht könnt ich, nicht sie brechen.*

Oder in einer ebenfalls in die klassische Gedichtsammlung Kokinwakashu aufgenommenen Uta, die Ono no Takamura gedichtet hat, als Schnee auf Mumeblüthen fiel:

*Blüthe des Mume,
Vom Schnee zu unterscheiden
Vermag ich dich nicht; —
Aber sobald nur du duftest,
Dich erkennen die Menschen.*

Da der Maler seinen Blüthen den Duft nicht einflössen konnte, hat er sie mit rosigem Schimmer überhaucht.

Wie so viele, wohl die meisten Natur-Motive in den Bildern Kenzan's und nicht nur dieses Malers auf alte Dichtungen zurückgreifen, so erinnert

auch ein anderes schönes Hängebild von seiner Hand in der Sammlung S. Bing's mit der Darstellung einer mit Schnee bepolsterten alten Kiefer an eine Uta, die in der Periode Kuampeï bei Gelegenheit eines Preisdichtens vor der Kaiserin verfasst worden ist und besagt:

*Beim Schluss des Jahres,
Als schon der Schnee gefallen,
Sehen konnte man,
Wie immer noch die Kiefer
Prägend stand in frischem Grün.*

Ein anderes Bild in derselben Pariser Sammlung erinnert uns an des Meisters Vorliebe für die Chanoyu; ein schlichtes Stilleben zeigt uns eine blaue Blume in einem jener bei den Chajin beliebten alterthümlichen Raku-Kümmchen.

Von grosser Schönheit und einzig in ihrer Art ist eine Reihe von Blumenmalereien in der Sammlung Gillot zu Paris. Die Blumen sind wachsend dargestellt in treuester Beobachtung des Habitus jeder Pflanze bei breitester Pinselführung und von einer Lebenswahrheit, die vermuthen lässt, Kenzan biete hier wirkliche Naturstudien, zumal viele dieser Stauden Pflanzenarten darstellen, die ausserhalb des geschlossenen Kreises der klassischen Dichtung und der feststehenden Motive der klassischen Malerkunst ihre Blüthen entfalten. Diese farbigen Malereien, auf überhöht rechteckige Blätter gleicher Grösse gemalt, könnten als eine Art Skizzenbuch des Künstlers angesehen werden, wenn nicht die Vermuthung näher läge, sie seien zur Schmückung eines Wandschirmes bestimmt gewesen. Ebenfalls farbige Behandlung zeigen zwei im 57. Heft der Kokkua abgebildete Fächerblätter, die einem Wandschirm entnommen sind; auf dem einen sehen wir einen alten krummgewachsenen Mumebaum, auf dem andern einen lose geflochtenen Blumenkorb, in dessen Bambus-Einsatz blühende Zweige des Mumebaumes und der Camellia so einfach angeordnet sind, wie es für die Blumen-Aufzierungen der Chajin beliebt war. Der Verfasser der Beschreibung zu diesen Abbildungen meint, bei nur flüchtigem Sehen finde man keinen Geschmack an ihnen, wenn man sie aber vom Morgen bis zum Abend betrachte, erkenne man ihre Schönheit und niemals werde man ihrer überdrüssig. Was er nicht bemerkt, ist, dass nahezu identische Darstellungen als bezeichnete Bilder von Korin's Hand in dem Buche Korin-Hiakuzu von Hoitsu schon i. J. 1815 abgebildet worden sind.

Eine grössere Anzahl von Werken Kenzan's finden wir in dem Buche, das Hoitsu, wie er uns anlässlich seiner Auffindung des Grabsteines des Meisters erzählt, diesem als ein Todtenopfer gewidmet und noch im selben Jahr, dem 6. der Periode Bunsei, d. i. 1823, unter dem Titel Kenzan-Iboku, d. h. Kenzan's nachgelassene Tusche, mit dem Nebentitel Toki, d. h. Töpferarbeiten, in Yedo herausgegeben hat. Die Holzschnitte in

diesem Buche geben wohl die von dem Meister bevorzugten Motive und seinen Stil wieder, das Colorit ist aber in vielen Fällen nur andeutungsweise zu verstehen, zumal nicht immer gesagt ist, ob die Darstellung einem Hängebilde oder einer anderen Bildfläche, etwa einem Erzeugniss der Töpferkunst entnommen ist. Die Erinnerung an ausgeführte Werke von der Hand des Meisters muss hier zur Erklärung aushelfen, die aber nicht immer mit genügender Deutlichkeit gelingt.

Wir sehen, dass Kenzan für die Wahl seiner Vorwürfe im Banne der klassischen Ueberlieferung steht, welche die wenigen von der alten Dichtkunst besungenen Pflanzen und Naturerscheinungen in endlosen Abwandlungen vorführt, es aber in der Regel verschmäht, den ererbten Motivenschatz durch frisches Hineingreifen in die Natur zu bereichern.

Als feststehendes Motiv kehrt immer wieder der Mumebaum, *Prunus Mume*, dessen weisse oder rothe, duftende Blüthen als erste Frühlingsboten noch vor der Blattentwicklung erscheinen. Der Gegensatz der Blüthenschüsse zu dem alten knorrigen verwitterten Stamm, dem sie entspriessen, wird energisch betont. Die Blüthe selbst wird oft unter Verzicht auf ihren natürlichen Umriss, wie ihn die japanische Kunst sonst mit deutlicher Angabe der fünf gerundeten Blumenblätter schematisch wiedergiebt, noch weiter vereinfacht und nur als wogiger Kreis mit sternförmiger Mitte oder gar nur einem röthlichen oder gelben Augenfleck skizzirt.

Häufig begegnen wir auch den anderen beiden Pflanzen, der Kiefer und dem Bambus, die vereint mit dem Mumebaum die mit chinesischer Bezeichnung als *Sho-chiku-bai* bekannte glückbedeutende Dreieit bilden. Gern zeigt uns Kenzan Schneedecken auf den ganz summarisch angedeuteten breitfächerförmigen Nadelpolstern der Kiefern. So auf Hängebildern und einem, von Huish abgebildeten Chawan des South Kensington-Museums. Von klassischen Bäumen finden wir den Ahorn im Herbstkleide, daneben den ihm von den Dichtern gesellten *Shika-Hirsch*, diesen allein auch als helle Silhouette in schwarzem Grunde auf dem Deckel eines von Hoitsu abgebildeten Kogo. Der blühende Kirschbaum, der kaiserliche Kiri-Baum, (*Paulownia*), die Hängeweide, die Päonie, die Kamellie, *Chrysanthemum*-stauden, Kürbisgeranke und der Hagi-Busch, eine der sieben Blüthenpflanzen des Herbstes, treten hinzu. Der Kreis dieser klassischen Motive ist eben ein eng begrenzter. Wie Korin in seinen wundervollen farbenprangenden Wandschirmen darüber hinaus aus der vielgestaltigen Blüthenpracht des Blumenlandes Japan voll geschöpft hat, sucht auch Kenzan, doch weniger phantasievoll, einige neue Motive zu gewinnen. Wiederholt, bei Hoitsu auf einem Hängebild und einem sechstheiligen Wandschirm, lässt er Stockrosen mit den grossen Blüthenrosetten an den senkrecht aufschliessenden Stämmen in parallelen Steckenreihen aufziehen, ganz wie er bei dem Mumebaum in den bizarren, bald wogigen, bald eckigen Ast-

bildungen den Habitus des Gewächses mit einer gewissen Uebertreibung betont. Besondere Vorliebe zeigt er für die Kräuter des ersten Frühlings, für den seine kolbenförmigen Fruchtstände eben vorstreckenden Schachtelhalm, für Farren, die ihre Wedel noch schneckenförmig eingerollt haben.

Solche Motive eben erwachenden

Pflanzenlebens verstreut er am Fusse der Baumstämme oder er nimmt sie als alleinigen Vorwurf; so an zwei

Theekümmchen der hamburgischen Sammlung.

Landschaftsmotive finden wir in jener Weise der chinesischen Kunst, die es liebt, von hohem Standpunkt aus an bebauten und bewachsenen steilen Felsklippen vor-

über unseren Blick auf die Meeresweite oder zu fern aufragendem Gebirg zu lenken; oder der Maler zieht ein enger begrenztes Gesichtsfeld vor und zeigt uns einen Gebirgsfluss wogend zwischen Hügeln, auf denen die rosigen Schneewolken blühender Kirschbäume mit den festen dunklen Massen der Strandkiefern wechseln, oder die in Herbstfarben glühenden Ahornbäume am Bergbache.

Auch für die Landschaftsmotive erweist sich die klassische Ueberlieferung als ein sicherer Leitfaden. Die Verse, welche Kenzan sowohl vielen seiner Hängebilder, wie keramischen Arbeiten beigelegt hat, geben über die Entstehung und die Bedeutung seiner Landschaften anziehenden Aufschluss.

Im Ganzen erscheint Kenzan auch auf diesem Gebiet der weitaus ärmere im Vergleich mit seinem reicher begabten und als Maler voller entwickelten Bruder Korin. Vollends zurück treten bei ihm die Thierbilder und figürlichen Vorwürfe. Die keramische Kunst, in der seine Stärke lag, bot ihm dafür nur ein enges Arbeitsfeld.



Sara, Kuchenteller, bemalt mit beschneiter Hängeweide, an deren Zweigen rothblättrige Ranken wilden Weines hängen. Iriya-Kenzan. Bezeichnet Kenzan. $\frac{1}{2}$ nat. Gr.

Kenzan und die Dichtkunst.

Kenzan hat, wie die Kunst der Theebereitung, auch die Dichtkunst erlernt. Ob er es dabei weiter gebracht hat, als zur Beherrschung der Versformen und zur Anwendung des in der poetischen Sprache gebräuchlichen Wortschatzes, wissen wir nicht. Aber kein japanischer Töpfer, ja, kein japanischer Künstler hat so oft und so reichlich wie Kenzan Verse auf seinen Werken angebracht, sei es als einen Bestandtheil der dekorativen Ausstattung, sei es als erläuternde Zugabe. War er kein schöpferischer Dichter, war er doch ein gründlicher Kenner der klassischen Dichtkunst, der er nicht nur Verse, sondern auch malerische Motive entlehnte. Ja, die meisten Landschaftsmotive, denen wir in seinen keramischen Malereien begegnen, lassen sich auf Motive der klassischen Dichtkunst zurückführen. Hierin freilich steht er nicht als ein Einziger da, denn von Alters her verknüpften enge Bande den Dichter und den Maler. Stimmungen, die jener mit der Seele schaute und in der knappen epigrammatischen Form der Uta-Dichtung ausprägte, gestaltete dieser mit dem Pinsel zu malerischer Anschaulichkeit. Das war so herkömmlich, dass es oft gar nicht des geschriebenen Hinweises bedurfte, um den nur einigermaassen in seinen Klassikern bewanderten Japaner beim Anblick gewisser Landschaftsbilder sofort in dieselbe Stimmung zu versetzen, die ein Dichter in alter Zeit vor einer gleichen Landschaft empfunden hatte. Dank dieser innigen Wechselbeziehung der dichtenden und der bildenden Kunst sind die Japaner zu einer grossen Reihe feststehender Landschaftsmotive gelangt, die auch nur andeutungsweise, in abgekürzter Form wiederzugeben, dem Maler genügt, um von seinen Landsleuten verstanden zu werden.

Die klassischen Quellen, aus denen Kenzan geschöpft hat, umfassen die ganze Uta-Poesie und nicht minder die altchinesische Dichtung.

Von den Dichtungen seines Heimathlandes hat er am häufigsten benutzt die Hiakuninissu, d. s. die Utas von hundert Dichtern, eine im 13. Jahrhundert zusammengestellte Blüthenlese von Utas zeitgenössischer oder älterer Dichter. Keine der alten Anthologien ist verbreiteter als diese, die in keinem japanischen Haushalt unbekannt ist und von der Jedermann, wenn nicht alle, so doch ein gut Theil Verse auswendig weiss, obwohl die alte Yamato-Sprache, in der diese abgefasst sind, nicht leicht in ihrem vollen Sinne ohne Umschreibungen und Erläuterungen verstanden wird.

Als ein Beispiel dafür, wie Kenzan Motive aus dieser Quelle schöpfte, sind zehn paarweise zusammengehörige kleine rechteckige Kuchenteller — Sara — unserer Sammlung zu beachten. Auf jedem Stück eines Paares ist ein Landschaftsmotiv gegeben, das sich auf dem zugehörigen Stück fortsetzt, und dem entsprechend ist auf der einen Sara das Kami-

no-ku, die erste Hälfte der Uta mit ihren drei Versen von 5, 7, 5 Silben, auf der anderen Sara das Shimo-no-ku, die zweite Hälfte mit ihren zwei siebensilbigen Versen hinzugefügt. Verse und Bilder ergänzen sich wechselseitig.

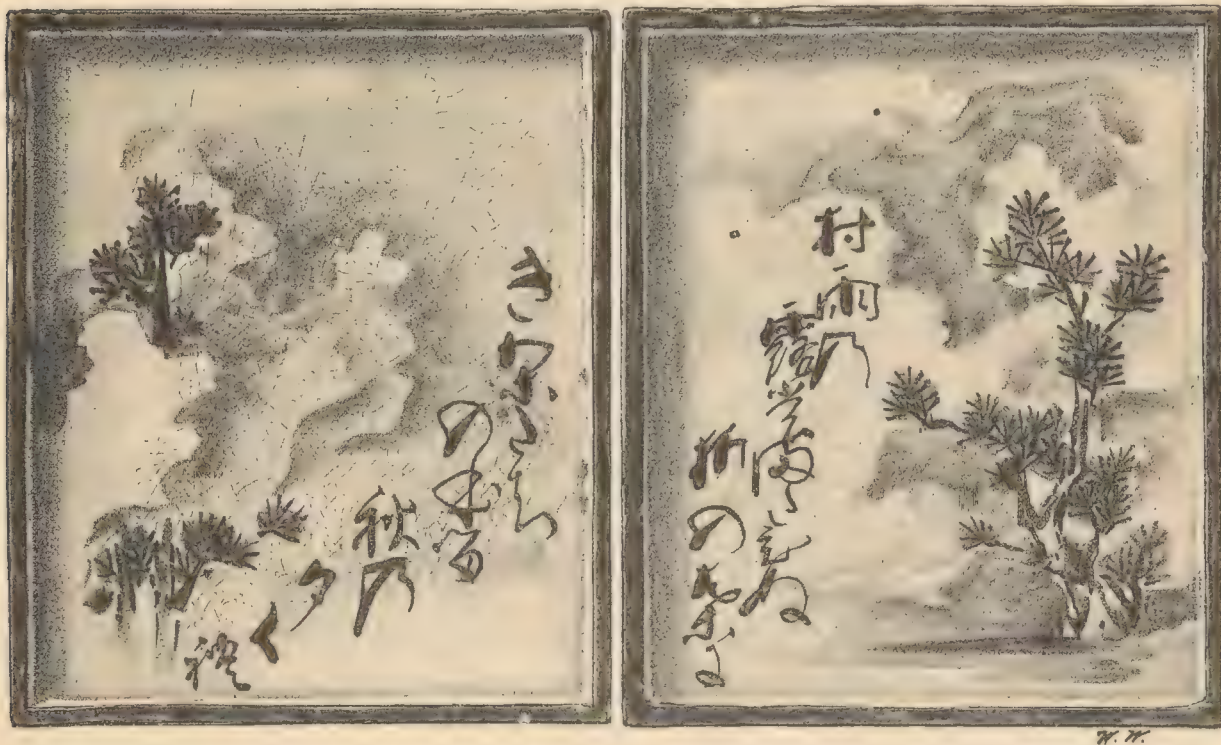
Auf dem ersten Paar sehen wir rechts den Nachtkukuk — Hototogisu — fliegen, links in schwarzem Gewölk die Mondscheibe.

Dazu die Verse der 81. Uta der Hiakuninissu; auf der einen Sara:

*Nachts der Kukuk schrie;
Dorthin, woher sein Rufen
Tönt, ich starrte lang; —*

auf der anderen:

*Doch nur im Morgenzwielicht
Den bleichen Mond sah scheinen.*



Ein Paar Kuchenteller, Sara, bemalt mit grünen Maki-Bäumen in grauen Wolken und der 81. Uta aus den Hiakuninissu. Iriya-Kenzan. Bez. Kenzan. $\frac{1}{2}$ nat. Gr.

Auf dem zweiten Paar: Maki-Bäume, eine Eiben-Art (*Taxus macrophylla* Thunb.) in geballtem Gewölk, dazu die Verse der 87. Uta; auf der einen Sara:

*Aus Wolkenschauern
Tropfender Thau netzt hier
Der Eiben Blätter; —*

auf der anderen:

*Nebel ziehen und steigen
In herbstlicher Dämmerung.*

Auf dem dritten Paar zur Rechten ein Rudel Hirsche auf einer Hügelkuppe, zur Linken den unter einem Ahorn nach den Hindinnen schreienden Hirsch, dazu die 83. Uta:

*Weil Missachtung nur
Der Redlichkeit ich schaute,
Floh ich in's Gebirg; —
Doch dort auch mir ertönte
Der Hirsche klagender Ruf.*

Auf dem vierten Paar: zerzaustes Schilf am Ufer vor wogendem Wasser, dazu die 88. Uta, die kaum übersetzbar, wegen des doppelsinnigen Wortspieles, das auf die Kürze einer Liebesnacht und auf den nur kurzen Stammtheil, der am Wurzelende des Schilfes zwei Knoten trennt, gedeutet werden kann. Der Maler entschied sich für die zweite Deutung und überlässt uns, dem Dichter die erste unterzulegen, danach ist der Sinn der Verse etwa dieser:

*Kurz war die Nacht nur
Wie von Naniwa's Strandschilf
Ein Wurzelknoten; —
Dich Liebe festzuhalten
Alles will ich wagen jetzt.*

Endlich auf dem fünften Paar die 90. Uta:

*Schau, wie nicht entfärbt
Der Fischerinnen Aermel
Ojima's Salzfluth; —
Doch meiner Aermel Farben
Von Thränen nass verbleichen.*

Dazu hat der Maler nur eine landschaftliche Andeutung gegeben, die uns erinnert, dass am Strand von Ojima durch Seesalzgewinnung und Tangfischerei die Fischerinnen zu dem Wortspiel Anlass gegeben haben, das auf dem Doppelsinn des Farbe und Liebe bedeutenden Wortes Iro beruht.

Ein ander Mal schöpft Kenzan aus einem ungenannten chinesischen Dichter, der die acht als Shosho-Hakkei bekannten Motive der klassischen Landschaftsmalerei Chinas geschildert hat. Diese vom Dichter lokalisirten Motive sind von den Malern zu frei erfundenen Stimmungslandschaften ausgestaltet worden und gehören als solche zu ihrem eisernen Bestand. Viele Maler von Ruf haben Shosho-Hakkei geschaffen, bisweilen als eine Folge von Hochbildern, wie sie zur Schmückung der acht Hochfelder eines Wandschirmes geeignet waren, bisweilen in friesförmiger Anordnung, so dass ein Stimmungsbild sich ohne sichtbare Unterbrechung aus dem anderen entwickelt, wie das bei der jeglicher Farbe entsagenden Tuschmalerei ausführbar war. Da die Shosho-Hakkei ursprünglich in China lokalisiert waren, begegnen sie uns am häufigsten bei den in chinesischen

Überlieferungen wurzelnden Meistern der Kano-Schule. Unter Festhaltung der Stimmungs-Motive hat man acht entsprechende Landschaften später auch als Omi-Hakkei an den Ufern des Biwa-Sees in Japan lokalisiert. Dem Abendregen in Shosho entspricht der nächtliche Regen in dem durch seine uralte, vielgestützte Kiefer berühmten Karasaki. Die abendliche Brise, die in dem chinesischen Bergstädtchen weht, erfrischt uns auch in Awazu, und den Abendschnee am Ufer bewundern wir auch am Hira-Berge. Wie der Herbstmond sich bei dem chinesischen Dotei in den Wellen spiegelte, so schaute ihn auch die japanische Dichterin Murasaki Shikibu, als sie am Ishi-yama mit dem Blick auf die mondbeglänzte Fläche des Omi-Sees die Genji-Monogatari, das japanische Dekamerone, niederschrieb. Auch bei Katada fallen Wildgänse auf schilfumwachsenes Gelände ein, und aus weiter Ferne hört man das Abendgeläut der sagenumwobenen Tempelglocke von Miidera. Heimfahrende Segelböte sieht man des Abends bei der Fähre von Yabase auf dem Omi-See, und Sonnenuntergang und Abendkühle kann man wie im namenlosen chinesischen Fischerdorf auch angesichts der vielbegangenen Brücke von Seta am Ausfluss jenes Sees genießen.

Noch auf eine zweite Lokalisierung der Shosho-Hakkei stossen wir bei den japanischen Landschaftsmalern. Als Nanto-Hakkei d. h. die acht Schönheiten der südlichen Hauptstadt, Nara's, bieten sie Stimmungs-Motive dar, von denen die Mehrzahl denen der acht Omi-Landschaften und der Shosho-Hakkei entsprechen.

Kenzan hat von den feststehenden Landschafts-Motiven ausgiebigen Gebrauch gemacht, bald in Reihen, bald indem er einzelne Motive herausgriff. Vollständig begegnen uns die Shosho-Hakkei an einem Wassertopf — Mizusashi — an dem neben dem Namen des Meisters Kenzan Shinsei die Jahrzahl der Anfertigung, das fünfte Jahr der Periode Shotoku d. i. 1715 verzeichnet ist. Dieser Topf von bauchiger achtseitiger Form besteht aus hellbräunlich grauem Steingut, auf das unter durchsichtiger, leicht bläulich irisirender Glasur Landschaftsbilder in schwarzer, mit spitzem Pinsel aufgetragener Zeichnung zu sehen sind, je ein Hochbild in jedem der acht schmalen Felder des Topfes. Jedem Bilde ist ein auf die Darstellung bezüglicher Vers eingeschrieben, der nicht die Uta-Form hat, sondern wie das Motiv selber in der chinesischen Form der Shichigon-zekku gekleidet ist, bei welcher jeder der vier Versabschnitte aus sieben Schriftzeichen besteht.

Das erste Bild zeigt uns den „Abendregen in Shosho“. Die Verse dazu besagen:

Diese einsame Gegend erfüllt mich mit Wehmuth, Wolken und Regen erhöhen noch das Gefühl der Einsamkeit. Hier im kleinen Boote sitze ich ganz allein, die kleine Leuchte als einzigen Freund zur Seite. Von fern her tönt Musik, die einsamer noch und trauriger mich stimmt.

Dann folgt der „Angenehme Wind im Bergstädtchen“:

Im Abendlicht flattert die Flagge eines Gasthauses. Viele Häuser liegen zerstreut im nebligen Gebirge. Immer trinken und trinken! Spät erst kehren wir heim und täglich weht so angenehmer Frühlingswind.

Drittens: der „Abendschnee am Ufer“:

Tiefhängende Schneewolken lassen den Himmel niedriger erscheinen. Einem kleinen Boot vertraut sich der Dichter. Von fern her tönt Ruderschlag. Es scheint, dass Leute herbeifahren, die schöne Schneelandschaft zu genießen.

Viertens: „Der Herbstmond bei Dotei“:

Westwind verscheucht den Abendnebel und in weiten Wellen badet die Mondscheibe. Der Fischer-Knabe weiss nicht, wie untröstlich wir sind auf dieser Reise; die Flöte spielend, fährt er vorüber am blühenden Schilf.

Fünftens: „Die Wildgänse“.

Einfallende Wildgänse in vielen Reihen gleichen alten Schriftzeichen am Himmel. Viele dichtstehende Schilfblumen bieten die Schneeansicht von Koyo dar. Gegen Abend putzen die Gänse ihre scheinbar bereiften Flügel, indem sie irrend Schilfblumen für Schnee halten.

Um dieses Bild zu verstehen, muss man sich vergegenwärtigen, dass der Dichter unter Schilfblumen hier und ebenso in den anderen Worten zu diesen Bildern nicht die Blumen, sondern die abgeblühten bleichen Rispen des Schilfes dem Schnee vergleicht.

Sechstens: „Abendgeläute von fernem Tempel“.

Wolken verhüllen die Aussicht auf den Tempel; nur das Geläut der Glocken wird vom Abendwind herübergetragen. Nun eilen alle Leute, die nah oder fern von hier wohnen, ihrer Heimstätte zu.

Siebentens: „Heimfahrende Segel“.

Himmel und Berg zeigen jetzt gleiche Färbung. Den Himmel berührend fliessen silberne Wellen. Die Segel sind schon inmitten der Schilfblumen. Dort, wo die Sonne unterzugehen scheint, liegen die Wohnungen der Schiffer.

Achtens: „Abend im Fischerdorf“.

Gegen Abend fliegen viele Krähen in aufgelösten Reihen. Im Süden und im Norden ist man emsig mit Fischen beschäftigt. Der Knabe hat mir Wein geholt; ruhig trinke ich, die Riedblumen betrachtend, die im Westwind tanzen.

Dieselben Landschaftsbilder hat Kenzan in abgekürzter Darstellung auf den Feldern eines kleinen Chakinzutsu von achtseitiger prismatischer Form wiederholt und hier jedem Bilde nur die erste Hälfte der zugehörigen Verse beigeschrieben. Z. B.:

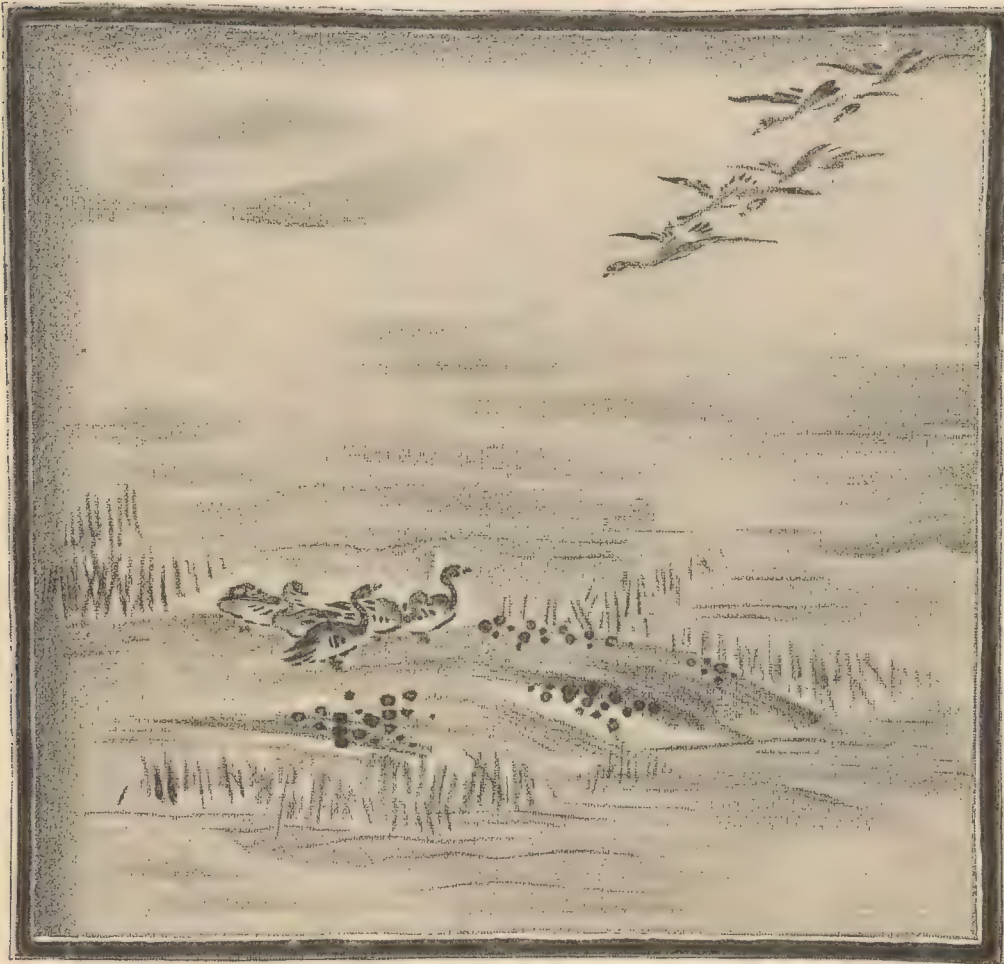


乳山

Westwind verscheucht den Abendnebel und in weiten Wellen badet die Mondscheibe.

Oder

Einfallende Wildgänse in vielen Reihen gleichen alten Schriftzeichen am Himmel.



Kuchenteller — Sara —, bemalt in Farben mit der Landschaft der Wildgänse aus den Shosho-Hakkei. Auf der Unterseite die zugehörigen chinesischen und japanischen Verse. Iriya-Kenzan. Bezeichnet Kenzan Sei. $\frac{1}{2}$ nat. Gr.

Und wieder finden wir die auf die Wildgänse bezüglichen Verse ausführlich auf der unteren Fläche eines Kuchentellers unserer Sammlung, auf dessen oberer Fläche das entsprechende Landschaftsbild in Farben stimmungsvoll gemalt erscheint. Dem chinesischen Gedicht hat der Maler hier noch eine japanische Uta hinzugefügt, die besagt:

*Ihr Futter suchen
Herabfliegend vom Himmel
Dort die Wildgänse; —
Gelockt von ihren Freunden
Auf schilfbewachs'nem Gefild.*

Dass Kenzan jedoch nicht selber die Uta verfasste, dürfen wir annehmen, weil diese in den volksthümlichen Nachschlagebüchern des für Jedermann

Wissenswerthen, z. B. in dem unter dem Titel Daifuku-Setsuyo-Mujinzo (d. i. Grosses Glück — Unerschöpfliches Nachschlagebuch für Alles) weitverbreiteten Buche, zugleich mit den chinesischen Versen neben einem entsprechenden Bildchen steht und dort ebenso jedem anderen Bilde der Shosho Hakkei eine doppelte Erklärung in chinesischen und japanischen Versen beigeschrieben ist.

Dass Kenzan wohl bewandert war in den chinesischen Klassikern, die für den gebildeten Japaner dieselbe Bedeutung haben, wie für uns die Klassiker des griechischen und römischen Alterthums, zeigt auch unser flaches Chawan aus tief braunschwarz glasierter Kenzan-Kuro-Waare mit weiss ausgesparter Zeichnung: der Mondsichel über Grashalmen und zwei chinesischen Schriftzeichen: „Sêng k'ou“. Diese besagen in wörtlicher Uebersetzung nur: „Der (buddhistische) Priester klopft an“, was von Herrn Hara dahin ergänzt wurde: „Der Priester klopft an die vom Monde beschienene Thür“. Auf welche Ideenverbindungen ein Chajin mit diesen Worten geführt wurde, hat uns der Kenner alter chinesischer Literatur, Herr Prof. C. Arendt in Berlin, gründlich nachzuweisen die Güte gehabt. Danach hat es mit jenen Worten folgende Bewandniss.

Der chinesische Dichter Kia Táo, der zugleich Bonze war, machte sich einst, auf einem Esel reitend, auf den Weg, um seinen Freund Li Yí aufzusuchen, der irgendwo auf dem Lande wohnte. Während Kia Táo in der mondhellen Nacht seines Weges ritt, kam ihm in den Sinn, ein Gedicht abzufassen, mit dem er seinen Freund begrüßen wollte. Dies Gedicht begann: „Die Vögel schlafen auf den Bäumen am Ufer des Teiches, der Priester stösst gegen die vom Mond beschienene Thür“. Beim weiteren Nachsinnen aber fiel ihm ein, ob es wohl gefälliger sein würde, im zweiten Verse ein Wort zu brauchen, das ein Anpochen anstatt des Stossens ausdrücke. Er konnte sich nicht gleich darüber schlüssig machen, welches Wort das bessere sei, und im Nachdenken darüber hub er an, auf dem Esel abwechselnd die Gebärden des Stossens an eine Thür und des Pochens an dieselbe mit den Händen zu wiederholen. Während dessen kam Han-Yü, auch Han-Wên-Kung genannt, (768—824) einer der allerberühmtesten Dichter und Prosaisten Chinas und zugleich Premier-Minister des Kaisers Hsién-Tsung (805—820) von der Tang-Dynastie (618—917), mit grossem Gefolge von Wagen und Reitern desselbigen Weges gezogen. In Sinnen versunken, merkte Kia Táo davon nichts, als bis er sich mitten im Gedränge des Zuges befand. Das Gefolge brachte den Träumer, der so arg gegen alle Ordnung verstossen hatte, vor Han-Yü. Kia Táo entschuldigte sich und erzählte, was die Ursache seiner Voreingenommenheit gewesen. „„Pocht“ ist besser“, erwiderte Han-Yü. Daran schloss sich auf offener Landstrasse ein längeres Gespräch über Dichtkunst und von Stund an schloss der damals schon sehr berühmte Han-Yü mit dem derzeit noch unbekannten

Kia Táo innige Freundschaft. — Aus dieser Geschichte nun erklärt es sich, dass im Chinesischen die Wortverbindung „Pochen und Stossen“ die Bedeutung „mit der Abfassung eines Gedichtes beschäftigt sein“ angenommen hat.



Chawan, schwarz glasirt; Schriftzeichen, Grashalme und Mondsichel (im Inneren) weiss; Masse ähnlich der Rakuwaare. Kenzan-Kuro. Bez. Kenzan. $\frac{3}{4}$ nat. Gr.

Der Vers „der Priester pocht an die vom Mond beschienene Thür“ mit der Variante Sêng k'ou d. h. „der Priester klopft an die vom Mond beschienene Thür“, in welcher Form ihn Kenzan an dem Theekümmchen angebracht hat, hat aber noch in einer späteren Geschichte, die im Freundeskreise des berühmten Dichters der Sung-Dynastie, Su Tung-po, (1036—1101) sich zutrug, eine Rolle gespielt. Dieser, ein Priester Namens Fá Tsing und ein Mann Namens Tsin Shao-yú, der später Su Tung-po's jüngere Schwester, die geistreiche und witzige Su Siao-me als Gemahlin heimführte, pflegten sich an bestimmten Tagen zu einem poetischen Kränzchen zu vereinigen. Einstmals blieb Fá Tsing so lange aus, dass die beiden anderen auf sein Erscheinen nicht mehr rechneten. Plötzlich aber, tief in der Nacht, wird zu wiederholten Malen laut an die Thüre geklopft, und als nicht gleich geöffnet wird, ertönt draussen Fá Tsing's wohlbekannte Stimme. Mit Kia Táo's Worten, in denen er an die Stelle des Zeitwortes der älteren Fassung das von Kenzan angebrachte setzt, ruft er: „der Priester ist's, der bei des Mondes Licht an Eure Thüre klopft!“

Wie in dem vorerwähnten Beispiel, so lässt auch die chinesische Inschrift auf einem schönen Chawan von Kenzan-yaki in der Sammlung des Herrn Raymond Koechlin zu Paris der Phantasie des Beschauers weiten Spielraum. Sie bietet zehn Schriftzeichen, die zwei Versen, wohl dem Bruchstück eines grösseren Gedichtes, entsprechen. Unter Berücksichtigung des Parallelismus der Wörter, wie er in dieser lapidaren Versform auftritt, ergibt sich wörtlich folgende Uebersetzung:

*Bäume schweben, grüne Höhen ragen;
Wasser strömen, weisse Wolken fliessen.*

Der Dichter hat damit schildern wollen, wie am Ufer wachsende weissblühende Bäume in dem vorbeifliessenden Gewässer, dessen Strömung die Einzelheiten verwischt, das Spiegelbild grüner, von weissen Wolken umzogener Hügel darbieten. Dazu hat Kenzan auf dem dunkelrahmfarbenen Grunde nur die Skizze eines an den Mumebaum erinnernden kräftigen braunen Stammes mit mild blauen Blüten gegeben, die ohne Ausführung im Einzelnen wie fliessende Farbmassen erscheinen.

Kenzan als Töpfer.

Erstaunlich ist die Menge der Töpferarbeiten, die in privaten und



Feuertopf — Hiire — bemalt mit chinesischer Schneelandschaft in Dunkelbraun, graulichem Blau, grünlichem Schwarz und dickaufliegendem Weiss. Bez. Fuso Kenzan. Höhe 10 1/2 cm. Vgl. die andere Ansicht desselben Gefässes auf S. 37.

öffentlichen Sammlungen als Werke Kenzan's vorgeführt werden; erstaunlicher noch ist die

Mannichfaltigkeit dieser dem einen Künstler zugeschriebenen Leistungen. Gemeinsam ist ihnen, dass sie fast alle bestimmt gewesen, den Theetrinkern zu dienen, sei es zu unmittelbarem Gebrauch bei den Chanoyu, sei es für die weniger feierlichen Theegesellschaften, sei es für die Mahlzeiten, die

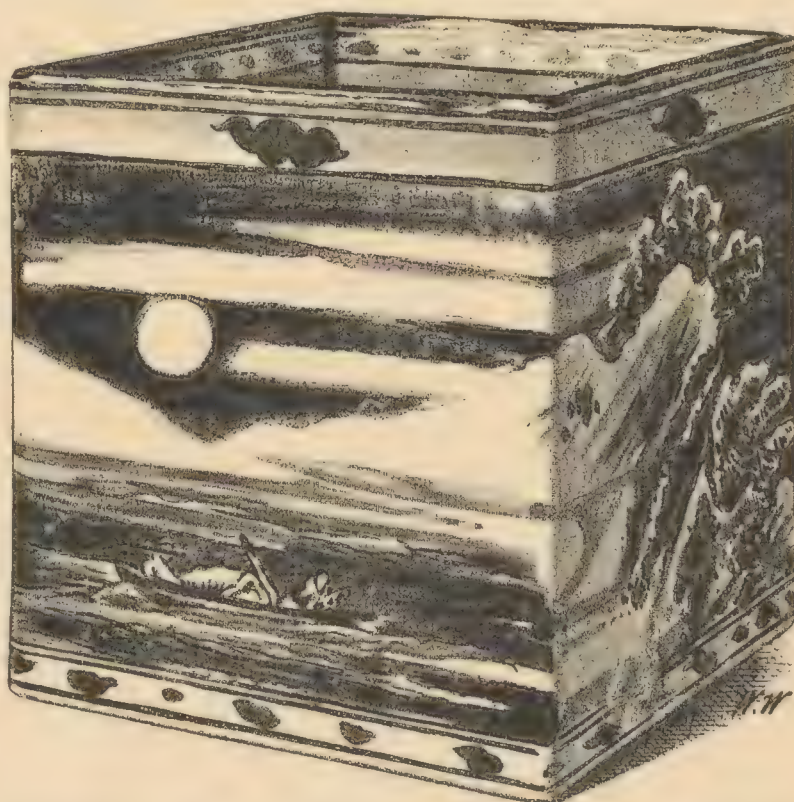
sich an dergleichen gesellige Vereinigungen knüpften.

Wir finden die Kümmchen, Chawan, zum Quirlen und Trinken des Pulverthees bei den eigentlichen Chanoyu; die walzenförmigen, Yunomi oder Choko genannten Becher, aus denen Sencha, der Aufguss des Blätterthees, getrunken wird; Kogos, vielgestaltige Döschen für das Räucherwerk; das röhrenförmige Chakinzutsu, in dem das Läppchen zum Anfassen des Deckels des Kessels bewahrt wird, und das Futaoki, auf dem dieser Deckel während des Wasserschöpfens abgelegt wird; den Wassertopf, Mizusashi, wie den Feuertopf, Hiire, in dem auf einem Bette weisser Asche die glimmenden Kohlen zum Anzünden der Pfeife liegen; den kleinen, bei dem Furo-

Chanoyu benutzten tragbaren Herd; die viereckigen Teller, Sara, von ihrer Bestimmung für die marmeladenartigen Süßigkeiten (Yokan) auch Kuashi-Zara genannt; Hachi, Schalen und Kummen für die Speisen; Chadai, kleine Untersätze für die Schälchen, in denen der Sencha bisweilen gereicht wird.

Auffällig ist auf den ersten Blick, dass unter den Töpferarbeiten Kenzan's nirgend ein Chaïre, eines jener kleinen urnen- oder vasenförmigen Gefässe erwähnt wird, denen als Behältern des Pulverthees eine so wichtige Rolle in den Chanoyu zufällt. Dieses Fehlen des Chaïre erklärt sich aber leicht, wenn man sich erinnert, dass in Kenzan der Maler mit dem Töpfer innig verbunden war. Die Rundflächen der kleinen Theeurnen boten ihm keinen Spielraum für den freien Flug seines Pinsels. Auch zog der in den

Chaïre von Alters her vorherrschende Geschmack es vor, sie mit den Reizen farbiger Glasuren zu schmücken, die keine Pinselarbeit sind, sondern auf technischen Erfahrungen und Ueberlieferungen beruhen. Bei diesen Glasuren gilt es, die richtig zusammengesetzten, in der Gluth des Ofens sich erweichenden, abfließenden, abtropfenden Schmelze in dem für die farbige Wirkung günstigsten Augenblick zum Er-



Feuertopf — Hiire — bemalt mit chinesischer Schneelandschaft in Dunkelbraun, graulichem Blau, grünlichem Schwarz und dickaufliegendem Weiss. Bez. Fuso Kenzan. Höhe 10 1/2 cm. Vgl. die andere Ansicht desselben Gefässes auf S. 36.

starren zu bringen; festzuhalten, was das Feuer in der Verborgenheit bereitete, mit allen Zufälligkeiten der Oxidationsprocesse, die sich in den schmelzenden Glasuren vollziehen. Kein Gefäss gleicht dem anderen, alle aber geben sich als feuergeborene Werke, in denen sich ein keramischer Stil ausspricht, der den ebenmässig glatten, gleichmässig gefärbten Glasuren der europäischen Töpferkunst abgeht. Da auch in dergleichen Arbeiten nicht die technische Chemie allein zum Ziele führt, sondern der Geschmack und der Farbensinn mitschalten müssen, bieten auch sie dem Künstler ein Arbeitsfeld. Auf diesem sich zu versuchen, lag aber dem Maler Kenzan fern.

Obwohl ein einheitlicher Zug durch die Mehrzahl der dem Kenzan zugeschriebenen Gefässe geht, so liegen doch Zweifel nahe, ob sie wirklich alle zu dem Lebenswerk des einen Ogata Shinsei, des unter dem Pinselnamen Kenzan schaffenden Bruders des Korin gehören. Hier zu sichten, ist keine leichte Aufgabe. Sammler- und Händler-Interessen stehen, wie oft, im Wege, wo es gilt, den Weg zur Wahrheit zu finden. Wenigstens einige leitende Betrachtungen sollen hier versucht werden, zu weiterer Prüfung und Vergleichung anzuregen.

Vorausschicken müssen wir, dass die hochentwickelte keramische Kennerschaft der Japaner, die dort Hand in Hand geht mit der Kennerschaft der alten Gemälde, auf einer anderen Methode beruht, als die keramische Kennerschaft der Europäer. Abgesehen von der laienhaften Meinung, die Grundlage der Kennerschaft sei in dem Studium der Marken zu finden, geht unser Studium im Wesentlichen aus von der äusseren Erscheinung der Gefässe, von ihren plastischen oder gemalten Verzierungen, vernachlässigt aber fast ganz den Körper der Gefässe, die Masse, aus der er bereitet, und die technischen Handgriffe, die bei seiner Formgebung mitgewirkt haben. Anders in Japan, wo der Scherben des Gefässes, die Farbe, die Härte, das Gefüge des gebrannten Thones Gegenstand der peinlichsten Beobachtung sind, ja durch Angabe des Gewichtes des Gefässes ein Anhalt gegeben wird, das spezifische Gewicht des Thones vergleichend in Betracht zu ziehen. Auch die Art, wie der Töpfer den Thon durch Kneten, Drehen, Schneiden formt, wird beachtet. Besonders auch, wie er schliesslich den Fuss gestaltet; wie er das Gefäss von dem Thonklumpen, aus dem er es auf der Scheibe emporgedreht hat, mit einem Faden oder der Spatel abschneidet; in welcher Richtung, ob zu sich gekehrt oder von sich abgewendet er diesen Schnitt vollführt; ob er die in konzentrischen Bogenlinien erkennbaren Spuren des Fadenschnittes bestehen lässt, oder den Fuss mit der Spatel oder den Fingern weiter formt oder glättet — und was immer sonst von technischen Handgriffen dabei in Frage kommen kann. Weiter, wie das Gefäss beim Brennen eingesetzt wird, ob es auf dem Fuss oder umgekehrt auf dem Rande oder auf Stützen stehend gebrannt wird.

Klar ist, dass es sich hier nicht um kleinliche Spitzfindigkeiten handelt, sondern dass der japanische Kenner von der zutreffenden Ansicht ausgeht, die natürliche Mischung eines Thones an seiner Fundstelle sei etwas, was sich der Nachahmung in späteren Zeiten ebenso entziehe, wie die verschiedenen Thonsorten, aus denen vor Jahren einmal ein Töpfer die Masse für seinen Scherben gemengt habe. Gelingt es, aus dem Augenschein des gebrannten Thones auf die Herkunft des ungebrannten zu schliessen, so sei damit ein erstes wirkliches Merkmal für das Alter und die Aechtheit eines Thongefässes gewonnen. Was die technischen Handgriffe betrifft, so beruhen sie entweder auf Ueberlieferungen oder auf persönlichen

Angewöhnungen des Künstlers oder der Werkstatt, in der er arbeitet. Da der Nachahmer nur die Wirkungen der Handgriffe, nicht aber diese selbst beobachten kann, wird er nur äusserst schwer die Wirkungen ganz genau denjenigen der ursprünglichen Handgriffe gemäss erreichen können. Von dieser Grundlage geht die japanische Kennerschaft zunächst aus; danach erst zieht sie alles das in Betracht, was bei uns dem vergleichenden Studium unterzogen zu werden pflegt.

Ohne in Japan gelebt und die Unterweisung dortiger Kunstkenner genossen zu haben, ist es einem Europäer nicht gegönnt, in die Geheimnisse japanischer Kennerschaft einzudringen. Wir können daher nur versuchsweise in Anlehnung an den japanischen Text des Ninagawa den Spuren japanischer Kennerschaft bei der Sichtung des Werkes Kenzan's folgen. Dass die japanische Methode auch für die Beurtheilung europäischer Töpferarbeiten mit Nutzen angewendet werden könnte, unterliegt für uns keinem Zweifel.

Nachahmungen der Werke berühmter Töpfer, auch solche mit nachgeahmten Stempeln und Marken sind keineswegs erst durch die Nachfrage des abendländischen Marktes nach den seltenen Originalen hervorgerufen worden. Es hat ihrer zu allen Zeiten gegeben. Aber nicht alle falschen Stücke sind betrügliche Fälschungen in unserem Sinne, sondern viele entstanden aus der Absicht dieses oder jenes Meisters einer jüngeren Zeit, im Stil eines klassischen Meisters zu schaffen. Ganz harmlos haben daher manche neuere Töpfer zunächst ein Gefäss möglichst getreu irgend einem alten Stücke nachgeahmt oder in dessen Geschmack neuerfunden, und getrost den Namenszug des alten Meisters mit den ihm eigenen Schriftzügen darauf gemalt oder einen nachgeschnittenen Stempel in den noch weichen Thon gedrückt, — dann aber ihren eigenen Namen ganz offen hinzugefügt, so dass von der Absicht zu täuschen nicht die Rede sein kann. Selbst wenn der eigene Name nicht hinzugefügt wurde, darf ein solches Stück nicht immer als in betrügerischer Absicht entstanden angesehen werden. Erst in der Hand des Zwischenhändlers und gegenüber dem in die Feinheiten japanischer Kennerschaft nicht eingeweihten Europäer wird es zur Fälschung.

In diesem Sinne ist zunächst einiger Gruppen unechter Kenzan-Waare zu gedenken, die in unserem Jahrhundert aus der Verehrung hervorgegangen sind, die der Meister bei seinen Landsleuten genoss.

Eine erste Gruppe sogenannter Kenzan's ist auf die Werkstatt der Dohachi zurückzuführen, die seit der Mitte des 18. Jahrhunderts zu den tüchtigsten Kunsttöpfern der Kaiserstadt Kioto gehören. Der zweite Meister dieses Namens, der vom Anfang unseres Jahrhunderts bis gegen dessen Mitte thätig war, hat sich durch seine Nachahmungen alter japanischer und chinesischer Töpferwaaren hervorgethan. Ihm dürfen wir auch gewisse mit Kenzan bezeichnete Stücke zuschreiben, die wohl im Stil dieses

Meisters, aber doch in abweichender Technik hergestellt sind. Diese Stücke, zumeist grössere Kumen für Speisen von der Hachi genannten Art, sind von weisser, steingutartiger, nicht sehr harter Masse und mit ziemlich dicker hellgrauer Glasur überzogen. Die Malereien sind in der breiten, suggestiven Weise Kenzan's in Schwarz, schwärzlichem Blau und dunkeltem Braun ausgeführt. Das Braun ist ähnlich wie bei den echten Stücken oft etwas eingesunken oder blasig rauh und unregelmässig röthlich oder schwarz gefleckt. Aus dem Blau sind Einzelheiten, wie die Adern der Blätter mit trockenem Stift so herausgehoben, dass die Grundfarbe frei liegt. Bisweilen sind auch lebhaftere Farben, Roth und Blau in grösseren Flächen von kräftig dekorativer Wirkung angewendet, so z. B. zur Füllung der Umrisse von Blumen ohne weitere Einzelzeichnung. Bei einigen Stücken hat Dohachi der Wahrheit die Ehre gegeben. So bei einer länglichen Schale in der Sammlung des Herrn Dr. Ulex in Hamburg. Diese Schale ist innen und aussen mit grossen Rettigen, an denen kurze Blätterschöpfe sitzen, in Blau und Braun sehr kräftig bemalt; unter dem Boden steht mit grossen Schriftzügen *Kenzan no mo Dohachi tsukuru*, d. h. gearbeitet von Dohachi nach Kenzan. In anderen Fällen hat der Meister nur sein Vorbild genannt, sei es, dass er weniger ehrlich war, sei es, dass er der Kennerschaft seiner Landsleute vertraute und sich obendrein zu nennen für überflüssig hielt.

Für eine zweite Gruppe unechter Kenzan's ist der Ursprung in der Makuzu-Werkstatt zu suchen, die auf europäischen Ausstellungen der letzten Jahrzehnte wiederholt mit seltsamen, der alten Ueberlieferung Japans hohnsprechenden grossen Arbeiten Aufsehen erregt hat, und auf die viele der dem Abendlande als Meisterwerke alter Satsuma-Kunst bescheerten grossen, in Gold und bunten Schmelzfarben glitzernden Schauvasen zurückzuführen sind. In Paris hatte diese Werkstatt 1878, was Rein mit Recht als eine Geschmacksverirrung hervorhebt, grosse Vasen ausgestellt, um die sich in hohem Relief grosse verrostete Anker schlangen, auf denen kleine Teufelchen sassen, und andere Vasen, deren höckerige Oberfläche an eine mit breiigem und mit Kieselsteinen vermischtem Cement beworfene Wand erinnerte. Die Werkstatt befand sich früher in der Makuzu-ga-hara genannten Stadtgegend von Kioto. Der dort ansässig gewesene Töpfer Kozan, den Rein nach japanischer Aussprache nicht zutreffend Kayama nennt, siedelte zu Anfang der siebziger Jahre nach Ota bei Yokohama über und leitet dort seither eine grosse Werkstatt, für die er von seinem früheren Wohnsitz die Benennung Makuzu beibehielt. Dort hat er neuerdings auch chinesische Porzellane mit Blau- und Rothmalerei unter Glasur erfolgreich nachgeahmt — zum Schaden mancher europäischen Sammler. Ehe er auf den Gedanken kam, Schaustücke für den europäischen Markt auszuführen, hat er seine Fähigkeiten in der Nach-

ahmung alter japanischer Waare, darunter auch derjenigen Kenzan's, bethätigt. Bisweilen nennt er sich auf solchen Stücken neben dem alten Künstler. Ein Chawan der hamburgischen Sammlung ist auf graubrauner, etwas sandiger Glasur bemalt mit einem schwarzbraunen, dick mit Schnee bepölkerten Mumestamm, dessen hie und da grünbetupfte Zweige dunkelrothe, golden gefleckte Blüten tragen. Unter dem Boden stehen gross in trockenem, weissem Rechteck die Schriftzeichen für Kenzan, am Gefässe in rother Schrift klein die Bezeichnung *Makuzu Kozan*. Dem offenen Beckenniss, dass die Waare eine Nachahmung sei, ist Kozan aber nicht immer treu geblieben.

Eine dritte Gruppe von Töpferarbeiten, die aus dem Werke des alten Kenzan auszuschneiden sind, ist auf jenen von Franks erwähnten Kenzan Sandai zurückzuführen, der in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Kioto thätig war. In welchen Beziehungen dieser Kenzan „dritter Generation“ zu dem Ogata Shinsei steht, bleibt noch aufzuklären; nirgend wird eines Sohnes oder Enkels dieses Meisters gedacht; nirgend erwähnt, dass sich der Künstlerstamm in Ermangelung leiblicher Nachkommen durch Adoption fortgepflanzt habe. Das mit Kenzan Sandai bezeichnete Stück der Sammlung Franks ist ein Wassergefäss von weissglasierter, mit mehrfarbigen Ranken grob bemalter Töpferwaare; seine bauchige Form wird auf ostindische Gefässe zurückgeführt, die in Japan vorkommen sollen. Auch Wm. Anderson erwähnt in seinem grossen Werke „The pictorial arts of Japan“ „Kenzan den Dritten“, dem er merkwürdige Nachahmungen alter Delfter Fayencen, *Oranda no utsushi* genannt, zuschreibt. Bei dieser Waare, die in Japan keineswegs geschätzt werde, sollen europäische Zeichnungen mit Blaumalerei auf weisser Glasur kopirt sein. Wahrscheinlich sind unter diesen *Oranda no utsushi* jene europäisch beeinflussten Gefässe zu verstehen, deren Blaumalerei weniger die freie Pinselführung der alten Delfter Fayencen, als die Blaudruckmuster des englischen Steingutes durch punktirte und gestrichelte Blaumalerei wiederzugeben versuchen, eine ärmliche Tüpflei, die mit der Kunst des alten Kenzan nichts gemein hat.

Als ein entschiedener Nachahmer des alten Kenzan begegnet uns aber gegen die Mitte unseres Jahrhunderts ein erst vor wenigen Jahren gestorbener Töpfer zu Tokio, der dem Namen seines berühmten Vorbildes nur das erste Schriftzeichen für Ken — Nordwesten — entlehnt, und statt des Zeichens für zan — Berg — dasjenige für ya angenommen hat, das bei flüchtiger Betrachtung mit jenem verwechselt werden kann. Mit seinem vollen Namen hiess er Miura Kenya; ausgezeichnet hat er sich durch Lackarbeiten mit eingelegten kleinen Relieffiguren von Thieren, Muscheln, Blumen aus Fayence in der Weise des älteren Ritsuo. Die Bezeichnung *Ken nari* soll sich an einer Kanne im Kensington-Museum finden,

die von gelblicher Masse, dick, grün glasirt und mit grossen weissen, gelbgeäugten Blumen bestreut ist. Franks bemerkt dazu, diese Kanne gleiche in der Ausführung durchaus den Arbeiten Kenzan's; auch die Marke gleiche derjenigen dieses Meisters. Er zweifelt daher, ob nicht ein Irrthum der japanischen Gewährsmänner vorliege, die dieses Stück dem Kenya zugeschrieben. Ein Irrthum liegt allerdings vor, aber nur insofern, als die von Franks mitgetheilte Marke gar nicht *Ken nari*, sondern einfach *Kenya* gelesen werden muss. Wie so oft bei der Lesung von Künstlernamen ist hier nicht die japanische, sondern die chinesische Aussprache des zweiten Schriftzeichens richtig, die nicht „nari“, sondern „ya“ lautet. Ein länglicher rechteckiger Kuchenteller — Sara — der hamburgischen Sammlung aus gelblicher, dem Iriya-Kenzan ähnlicher Masse ist mit schwarzen Glycine-Ranken über bläulichen Wasserlinien in der Weise Kenzan's bemalt und Kenya bezeichnet.

Das von Ouéda Tokounosuke verfasste, von E. Deshayes, einem Konservator des Musée Guimet in Paris, unter dem Titel „La Céramique japonaise“ herausgegebene, unbedeutende Büchlein erwähnt als Zeitgenossen des Kenya noch zwei Töpfer, die sich Kenzan nannten, der eine Kenzan Yahei, der andere Kenzan Gorobei. Ueber die Werke beider erfahren wir aber nicht mehr, als dass sie zu den Uchi-yaki genannten Liebhaber-Erzeugnissen gehören, die man bei sich zu Hause anfertigen könne, ohne dass man dazu der Werkstatt eines Töpfers von Beruf bedürfe. Immerhin wird man auch dieser Töpfer sich erinnern müssen, wenn man ernstlich aufräumen will unter den Mengen verschiedener Waaren, die als Kenzan-yaki umlaufen.

Von älterer Waare greifen in das Werk Kenzan's hinüber eigenthümliche Töpferarbeiten, welche oft die Bezeichnung Inuyama tragen. Bei diesem Worte ist das zweite Schriftzeichen gleich dem zweiten Zeichen im Worte Kenzan, nur dass es hier nach chinesischer Aussprache *zan*, dort nach japanischer *yama*, was beides Berg bedeutet, gelesen werden muss. Das erste Schriftzeichen *Inu*, zu Deutsch Hund, kann mit dem ersten im Namen Kenzan nicht verwechselt werden, es wäre denn, dass Jemand dieses Zeichen statt mit der richtigen japanischen Aussprache Inu, irriger Weise mit der chinesischen Aussprache lesen würde. Nach dieser würde es ebenfalls „Hund“ bedeuten, aber Ken lauten. Inuyama könnte also Kenzan gelesen werden. Dieser Umstand hat umsomehr zu Irrthümern geführt, als in der That alte Stücke vorkommen, die nach richtiger Lesung mit Kenzan bezeichnet und, wenn wir Ninagawa folgen, als echte Werke Kenzan's anzusprechen sind, aber völlig in einer Weise dekorirt sind, die für die Inuyama-Waare landläufig geworden ist. Dies zu erklären bieten sich zwei Wege. Entweder haben die in der Provinz Owari im Dorfe Inakimura unweit des Schlosses von Inuyama betriebenen, und von diesem

ihre Bezeichnung führenden Töpfereien in älterer oder neuerer Zeit ein von Kenzan geschaffenes Vorbild aufgenommen und als es sich gangbar erwies, fortgesetzt nachgeahmt. Oder dieselben Töpfereien haben gelegentlich derartige, ohne ein Vorbild Kenzan's geschaffene Stücke mit dem Namen des alten Meisters bezeichnet. Folgen wir dem zweiten Wege, so muss Ninagawa sich geirrt und ein Stück Inuyama-yaki als Kenzan-yaki beschrieben und abgebildet haben.

Ninagawa selbst giebt uns einen Fingerzeig für die Entscheidung, indem er Owari-Erde in der „hellerden-farbigen“, etwas „mäusefarbigen“, d. h. grauen Masse des von ihm als Figur 30 abgebildeten Chawan vermuthet. Er schreibt, dessen nicht sehr glänzende, nicht durchscheinende und ziemlich dicke Glasur sei „birnfarbig“, weisslich angehaucht und weiss gesprenkelt. In der Abbildung erscheint die Farbe als ein lichtiges Graubraun mit hellerem Anflug; die Bezeichnung „birnfarbig“ — *nashiji* — bezieht sich nicht so sehr auf die Farbe, als auf den Vergleich mit der gesprenkelten Haut der japanischen Birne, von der auch der Aventurinlack seine japanische Benennung trägt. Die Malerei, heisst es weiter, sei kastanienfarben, roth und hellgrün. Aus der Abbildung ersehen wir, dass ein blühender Kirschbaum und Ahornzweige in grüner und rother Frühlingsbelaubung dargestellt sind. Es sind genau die Motive, welche uns auf unzähligen Gefässen mit der deutlichen Bezeichnung *Inuyama* begegnen, und zwar in ebensolcher Ausführung: die Kirschblüthen locker getupft, weiss, roth und grün; das bläuliche Hellgrün der Ahornblätter in undurchscheinender Schmelzfarbe dick aufliegend; ihr glänzendes Ziegelroth dünn aufgetragen; bei beiden Farben die Blattadern mit dem Stift vor dem Brande ausgekratzt; das Braun der Aeste fleckig, schwarzstrichlig, leicht eingesunken. Ausnahmsweise, bei sorgfältiger ausgeführten Stücken tritt noch Gold oder Silber hinzu, etwa in goldenen Ahornblättern oder silbernen Kirschblüthen, so bei zwei Chawans der Sammlung Gonse. In technischer Hinsicht unterscheidet sich die Inuyama-Waare dieser Art von allen Arbeiten Kenzan's auf den ersten Blick durch die ausgiebige Verwendung des opaken blass blaugrünen Schmelzes. Die handwerksmässige Wiederholung eines und desselben Motivs, wie sie uns hier begegnet, lag der auf Bethätigung seiner künstlerischen Eigenart gerichteten Weise Kenzan's durchaus fern. Wahrscheinlich werden sämmtliche als Inuyama-Kenzan von den europäischen Sammlern angesprochenen Stücke aus dem Werke unseres Meisters ausgeschieden werden müssen, zugleich mit ihnen das von Ninagawa abgebildete Chawan.

Nachdem wir diese zweifelhaften Kenzan's verschiedener Herkunft von dem Werke des Ogata Shinsei ausgesondert haben, verbleibt diesem noch eine Fülle manichfaltiger Erzeugnisse; diese lassen sich nach den von Ninagawa angegebenen Merkmalen des Thonscherbens in Gruppen zusammen-

fassen, die zugleich der Thätigkeit des Künstlers zu verschiedenen Zeiten seines Lebens und an verschiedenen Orten gerecht werden.

Unter den älteren, von Kenzan in der Kaiserstadt Kioto oder deren Nähe angefertigten, als *Kenzan-yaki*, (d. h. von Kenzan gebrannte Erde), im engeren Sinne bezeichneten Töpferarbeiten sind je nach dem verarbeiteten Thon verschiedene Gruppen zu unterscheiden.

Für die eine dieser Gruppen hat Kenzan Erde von Shigaraki verwendet, einer in der Provinz Omi belegenen Ortschaft, in der schon seit dem 14. Jahrhundert Töpferei betrieben sein soll. Im 16. und 17. Jahrhundert nahm diese grossen Aufschwung durch die Herstellung von Gefässen für die Theetrinker. Der damals verarbeitete Thon ergab einen sehr harten und schweren, sandigen, im Bruche rauhen und weissen Scherben. Solchen Scherben zeigt das von Ninagawa als Figur 29 abgebildete Chawan. Auf seine „mäusefarbene“, nicht gekrackte Glasur sind grosse, unterbrochene Flächen dicker weisser Glasur mit dem Pinsel aufgetragen, darüber in dunkeltem Graubraun und schwärzlichem Blau Zweige der Kikio-Pflanze, einer der sieben typischen Blütenpflanzen des Herbstes, mit ihren grossen sternförmigen Glockenblumen flott hingestrichen.



Chawan, graubraun, bemalt auf weisser Überglasur mit wachsenden Kräutern in bläulichem und braunem Schwarz. Kenzan-yaki; bez. Kenzan. $\frac{1}{2}$ nat. Gr.

Sowohl hinsichtlich des Scherbens, wie der Bemalung gehört hierher das hier abgebildete Chawan. Ueber die durchscheinend graubraune, den unteren Theil der Aussenfläche freilassende Glasur ist aussen und innen am oberen Rand eine unregelmässig vertheilte schmutzige Ueberglasur aufgetragen und auf diese in bläulichem und braunem Schwarz eine Vordergrund-Studie gemalt: junge, eben ihre Schnecken aufrollende oder schon ihre Fiederblätter entfaltende Farren-

wedel, Schachtelhalme und blühende Veilchen, alle so angeordnet, als entsprossen sie dem Rande der erdfarbenen, den Erdboden darstellenden Unterglasur. In diese Gruppe gehört auch unser schönes Hiire mit der chinesischen Winterlandschaft, das wir auf Seite 36 und 37 abgebildet haben. Sein Scherben und seine Bemalung entsprechen den von Ninagawa angegebenen Merkmalen.

Für eine zweite Gruppe der von Kenzan in Kioto angefertigten Töpferarbeiten hat der Meister Erde von Zeze verwendet, einer unweit des Omi-Sees belegenen Ortschaft, wo seit der Mitte des 17. Jahrhunderts die Töpferei im Dienste der Theetrinker schwunghaft betrieben wurde. Der aus Zeze-Erde gebrannte Scherben ist von feiner Masse und nicht sehr hart. Seine Farbe beschreibt Ninagawa bald als weisslich grau, bald als etwas grünlich.



春

Ausser der Erde von Zeze hat Kenzan aber auch Erde von Awata verarbeitet, einem durch seine Töpferarbeiten berühmten District der Kaiserstadt Kioto. Der gute Ruf, dessen die Awata-Waare sich bis in die jüngste Zeit bewahrt hat, wird auf den berühmtesten der japanischen Kunsttöpfer zurückgeführt, jenen Ninsei, der um die Mitte des 17. Jahrhunderts zu Awata Brennöfen anlegte und zuerst die gelbliche Glasur des dort gebrannten Steingutes mit Schmelzmalereien schmückte, in denen Smaragdgrün, opakes Blau und Vergoldung den Ton angeben. Ohne in die Geheimnisse japanischer Kennerschaft eingeweiht zu sein, können wir die Awata-Erde und die Zeze-Erde nicht mit Sicherheit unterscheiden. Wir müssen uns daher begnügen, zusammenzustellen, was von Kenzan's Arbeiten mit annähernder Sicherheit als in Kioto entstanden anzusprechen ist und in Japan als Kenzan-yaki im engeren Sinne betrachtet wird.

Von Ninagawa werden den in Kioto entstandenen Werken Kenzan's auch gewisse Döschen für Räucherwerk zugewiesen, die zu dem Schönsten gehören, was aus des Meisters Hand hervorgegangen ist. Ein solches Kogo bildet Ninagawa unter No. 23 ab. Es ist flach und von unregelmässig gebuchtetem Grundriss. Die senkrechten Wände zeigen ein blaues Gittermuster in weissem Grunde. Auf der Deckelfläche ist das Meeresgestade von Akashi dargestellt, nach einem in alten Utas gepriesenen Motiv, das als *Akashi-no-ura* zum eisernen Bestande des Motivenvorrathes der Maler gehört. Strohbedeckte Häuser erheben sich hart am Ufer, an dem einige Barken vor Anker liegen; in der Ferne Schiffe unter Segel. Die Farben der Abbildung stimmen nicht ganz zu der Beschreibung. Diese besagt, soweit sie klar ist, die Malerei sei in Dunkelblau und hellgrünlichem Grau ausgeführt. Die Innenflächen seien mit Nebeln in Blau bemalt. Die Masse sei „hell-eierfarben“ und „hell-mäusefarben“, fein, hart und schwer. Die Glasur, welche nur die Ränder frei lasse, sei ziemlich dick, glänzend, nicht durchscheinend. Die unregelmässige Grundform des Kogo solle auf die Gestalt einer Insel anspielen.

Hierher gehören auch zwei Kogos der hamburgischen Sammlung, die beide auf den dieser Studie beigegebenen Farbendrucktafeln abgebildet sind. Das kleinere dieser Kogos zeigt einen unregelmässigen Umriss, der hier offenbar an einen Berg erinnern soll. Die Innenflächen sind mit goldenen und blauen Nebelstreifen bemalt, die senkrechten Wände mit blauem Grundmuster aus Shippo-Motiven. Auf der Aussenseite des Deckels sind rothbeblätterte Ahornbäume am Ufer eines weisschäumenden Gebirgsbaches dargestellt; goldene Nebelstreifen ziehen durch die Landschaft. Die äussere Bodenfläche ist weiss glasirt und zeigt ausser dem blauen Namenszug des Künstlers drei kleine Trockenstellen, Spuren der Stützen, auf denen das Gefäss beim Brande stand. Dieses technische Merkmal findet sich auch an dem im Folgenden beschriebenen Kogo.

Auch dies, vom Meister so reizvoll wiedergegebene Motiv ruft dem Japaner die Erinnerung an alte Dichtungen wach, in denen die herbstliche Farbenpracht der Ahornbäume — Momiji — geschildert wird. Schon vor einem Jahrtausend hat der Dichter Narihira die Ahornbäume gepriesen, die, an den Ufern des Tatsuta-gawa wachsend, die Wirbel dieses Flusses mit Blutstropfen besprengen. Und heute noch wallfahrtet man, wenn gegen Ende des Octobers die Ahornbäume in ihren herbstlichen Tinten erglühen, nach der zwischen Nara und Osaka belegenen Ortschaft Tatta, dem alten Tatsuta, das immer noch berühmt ist wegen seiner Ahornbäume. Ein anderer Dichter, dessen Verse ebenfalls in die im 13. Jahrhundert compilirte Sammlung der Utas von hundert Dichtern aufgenommen sind, spielt mit dem Doppelsinn des Wortes Nishiki, das ihm sowohl Herbstfarbenpracht bedeutet, wie das Stück bunten Seidenbrokates, das an dem bei gewissen Gebetsverrichtungen benutzten, Nusa genannten Stabe befestigt wird. Er meint, da er in der Eile vergessen habe, die Nusa mitzunehmen, würden die Momiji-Bäume am Tamuke-yama den Göttern ebenso wohlgefällig sein, wie der Seidenbrokat der Nusa.

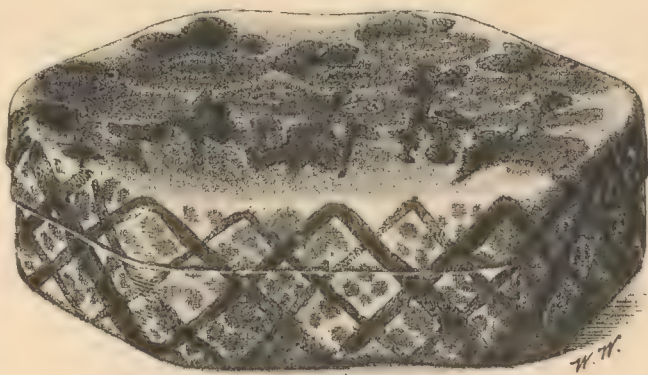
Das grössere unserer Kogos soll wohl durch seinen unregelmässigen Umriss ebenso wie jene Akashino-ura-Dose an die Gestalt einer Insel erinnern. Die Unterseite, die Bemalung der Seitenwände und der Innenflächen entspricht ganz der Ahorn-Dose. Oben auf dem Deckel wachsen über smaragdgrünem Vordergrund zwei der sieben Herbstpflanzen, Hagi-Büsche und Susuki-Gras; in den natürlichen Farben gemalte Wildgänse fliegen von goldenem Gewölk herab. Auch hier liegt wieder ein dem Maler vom Dichter dargebotenes Motiv zu Grunde. Jeder gebildete Japaner weiss das und erinnert sich beim Anblick des Gemäldes der alten Verse, die Kenzan dieses Mal nicht dabei geschrieben hat, wie auf dem Kuchenteller, den wir auf S. 33 abgebildet haben, und wie auf dem Wassertopf mit den acht chinesischen Landschaften. Ein Vergleich der Bilder auf diesen Stücken zeigt, wie frei sich der Künstler zu dem ihm vom Dichter gegebenen Motiv verhielt, und wie er bei jeder neuen Gestaltung desselben aus der Naturbeobachtung neue Kraft schöpfte. Aber doch gab die Thatsache, dass der Dichter aus dem Alltagsleben ein Stück Natur emporgehoben hatte, diesem erst die wahre Weihe, die auch dem Maler zu Gute kam.

Zwei, der letzterwähnten Dose sowohl durch die reiche farbige Ausführung, die Anwendung des durchscheinenden, smaragdgrünen Schmelzes und des matten Goldes für die Wolkengründe verwandte Kogos gehören zu den Zierden der Sammlung des Herrn Louis Gonse in Paris. Auf dem Deckel der einen dieser Dosen wiegt sich neben dem Strohdache eines Bauernhauses ein Vögelchen auf schwankem Zweige; auf dem Deckel der anderen watet ein grosser schnepfenartiger Stelzvogel durch ein Wasserlein. Man möchte hier frei aus der Natur geschöpfte Motive finden; nach Allem

aber, was wir sonst über die Kunstrichtung wissen, der Kenzan angehörte, dürfen wir vermuthen, dass weitere Forschung auch zu diesen Bildern die dichterischen Quellen nachweisen wird.

Aus der i. J. 1891 in Paris versteigerten Sammlung Ph. Burty's ist das S. 18 abgebildete Kogo in die hamburgische Sammlung gelangt. Die ziegelrothe Masse scheint durch die dünne, farblose Glasur, die alle nicht mit Farbe gedeckten Flächen überzieht. Auf dem Deckel ist ein schwarzbrauner Mumezweig mit wenigen grossen weissen Blüten in der Weise Korin's sehr flott gemalt. Die senkrechten Wände sind auf weisser Glasur mit einem Netzmuster in blauer, stellenweise blasig aufgetriebener Schmelzfarbe verziert.

Wiedervon anderer, weisslich grauer Masse, die dem Awata-Scherben ähnlich, ist das hier abgebildete Kogo. Die Malereien der Aussenflächen scheinen etwas eingesunken in die stark glänzende, gelblichgraue Glasur. Auf dem Deckel sind in warmem, an den Rändern etwas ausgeflossenem Schwarzbraun und bläulichem Grau grossblüthige Stauden so flott gemalt, dass die Grenze fast erreicht ist, wo die Darstellung aufhört, verständlich zu sein. Man schwankt zwischen Chrysanthemum und Stockrosen, möchte aber in Erinnerung an andere Malereien des Meisters sich für letztere entscheiden. Im Gegensatz zu dieser Aussenseite zeigt die Innenseite goldene Nebelstreifen vor wogenden Grashalmen, in rother, hellblauer und blassgrüner Schmelzfarbe auf das zarteste ausgeführt. Dergleichen Gegensatzwirkungen sind in der Zierkunst der Japaner beliebt.



Kogo, hellgraue Masse, gelblichgrau glasirt, aussen bemalt in Graublau und Schwarzbraun, innen mit bunten Schmelzfarben und Gold. Kenzan-yaki.
3/4 nat. Gr.

Zu dem in Kioto entstandenen Kenzan-yaki gehört von Stücken unserer Sammlung noch das auf S. 21 abgebildete Chawan. Der Künstler hat hier den in der Decorationskunst der Japaner häufig vorkommenden Mi-parti-Decor angewendet, indem er die Aussenfläche des Kümchens durch einen gezackten Schrägschnitt in zwei Hälften zerlegte, von denen nur die

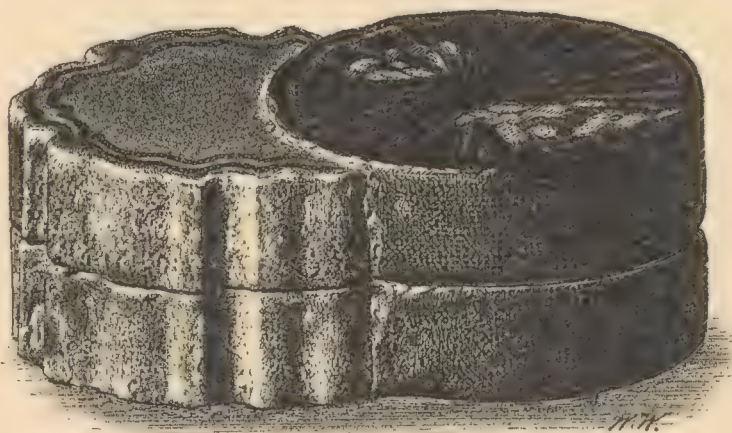
eine mit jungen, zum Theil noch eingerollten Farrenwedeln in Grau und Schwarz auf hellgrauem Grunde bemalt, die andere mit smaragdgrüner, durchscheinender Ueberglasur überschmolzen ist. Diese grüne Ueberglasur zeigt auch ein Chadai-Untersatz für ein Theetässchen; der breite, schalenförmige Rand ist durchbrochen in Gesalt eines Mumebaumes, dessen grüne Zweige golden gehöht und dessen weisse, stellenweis röthlich betupfte Blüten eine goldene sternförmige Andeutung der Staubfäden auf Flecken gelber Schmelzfarbe zeigen. Die Masse ist hart und weisslich grau, die nur unter dem Boden sichtbare Unterglasur hellgrau.

Endlich ist hier noch der kleinsten aller aus Kenzan's Hand hervorgegangenen Töpferarbeiten zu gedenken, eines Nétsuke in Gestalt eines quadratischen Döschens von nur 17 mm Seitenlänge. Auf der Innenseite des Deckels hält die dicke harte schwarze Glasur eine kupferne Oese für die durch das Loch des Untertheiles zu ziehende Schnur, an der ein Jnro oder ein Tabacksbesteck hing. Auf der Aussenfläche des Deckels sind in hellgrauem Grunde in Braun und Blau Hängeweidenzweige und in Gold verstreute Kirschblüthen gemalt; auf den Rändern ein schwärzliches Linien-Muster, wie es auch an den Rändern der Kogos vorkommt.

In Kioto müssen ferner die von Ninagawa *Kenzan-Kuro*, d. h. Schwarzer Kenzan, benannten Stücke entstanden sein, da diese dem dort seit der Periode Yeiroku (1558—69) angefertigten Raku-yaki verwandt sind. Die Masse der bei den Theetrinkern sehr beliebten Raku-Gefässe ist schwer und bröckelig. Sie werden nur mit der Hand ohne die Töpferscheibe geformt und einzeln gebrannt. In ihren Glasuren ist häufig ein tiefes glänzendes Schwarz oder ein leuchtendes Ziegelroth, jenes auch mit dunkelrothen Adern und Flammen, dieses mit gelben, grauen oder grünen Wolken. Weiss ausgesparte oder eingelegte skizzenhafte Zeichnungen treten bisweilen hinzu. Ein Chawan von Kenzan-Kuro ist unter No. 27 bei Ninagawa abgebildet, der den Scherben als hell mäusefarbig, die Glasur als ganz schwarz und nicht sehr glänzend beschreibt und sie dem Schwarz des schwarzen Seto-yaki vergleicht, wohl wegen der vertieften Pünktchen, die sich so deutlich wie hier, an dem schwarzen Raku nicht finden. Auf dem Fussrande dieses Chawan sind drei Trockenstellen in der die ganze untere Fläche und auch den Rand deckenden Glasur erkennbar, wie sie ähnlich sich bei der Raku-Waare finden und den kleinen Stützen aus gebranntem Thon entsprechen, auf denen diese Gefässe in den Ofen gestellt wurden, um das Anschmelzen zu verhindern. Verziert ist das Kümchen mit wenigen grossen Mumeblüthen in grünlicher, etwas eingesunkener „Mäusefarbe“.

Wenn wir ein von Huish, S. 231, abgebildetes Chawan als einen echten Kenzan hinnehmen dürfen, hätte dieser auch rothe Raku-Waare angefertigt. Eine weisse Inschrift auf der irisirenden rothen Glasur soll besagen „Ein Schluck von diesem Thee, eine Berührung dieses Gefässes mit der Hand wird neues Leben bringen“.

Zum Kenzan-Kuro gehört auch das auf Seite 35 abgebildete flache Chawan mit der Mondsichel über Grashalmen, und schwarze Glasur trägt auch das eigenartige Döschen für Räucherwerk, das die nebenstehenden Abbildungen zeigen. Die sonderbare Gestalt findet ihre Erklärung in jener von den japanischen Künstlern auf das mannichfachste verwertheten Dreiheit des Mondes, des Schnees und der Kirschblüthe. Bisweilen tritt an die Stelle einer dieser Vorstellungen eine andere, die mit ihr in der alten Dichtkunst oder den volksthümlichen Mythen verknüpft ist. So sehen wir anstatt des Mondes den Hasen, der nach japanischer Vorstellung in den Flecken des Mondes erkennbar ist und diesem Gestirn in Mythen gesellt wird. An die Stelle des Schnees tritt oft die Kiefer, deren Schneepolster von



Kozo, Kenzan-Kuro, nach dem Motiv Mond-Schnee-Blume. Die dem Schnee entsprechende Hälfte der Dose grau, unglasirt; die Kohlenhälfte schwarz glasirt mit goldenen Streublumen. Im Innern der Mond silbern, das Susuki-Gras grün, blau, weiss, graugelb und rothbraun. Bez. Kenzan. Gr. Dm. 9 cm.

den Dichtern besungen, von den Malern abgebildet werden; so häufig auch von Kenzan, u. A. auf der von Huish S. 233 abgebildeten Kuppe im Kensington-Museum. Der Mond wird bisweilen als Vollmond, gewöhnlich als Sichel abgebildet. Der Schnee erscheint nicht selten in den kristallinen Formen, die in den bei uns fallenden Schneeflocken nur ausnahmsweise mit blossen Auge erkennbar sind, in Japan aber in den bei ruhiger Luft und gleichmässig gelindem Frost niederschwebenden Flocken ihre geometrischen Blüthen freigebiger entfalten. Häufig wird der Schnee durch ein Blumengebilde mit einem aus dem Sechseck construirten, wogigen Umriss angedeutet. Als Blume tritt regelmässig hinzu die Kirschblüthe, Sakura, die in Japan als die Blume schlechthin, Hana, geschätzt wird. Aus dieser *Tsuki-Yuki-Hana*, d. h. Mond, Schnee, Blume, oder nach chinesischer Lesung aus Gründen des Wohlklanges *Setsu-Getsu-Kua*, d. h. Schnee, Mond, Blume genannten Dreiheit hat Kenzan das Motiv für dieses Kozo entnommen.

Zur Linken sieht man die Schneeblume aus hellgrauem unglasirtem Thon; auf der oberen Fläche folgen zwei Silberlinien ihrem Umriss. Zur Rechten, in die Schneeblume hineingeschoben, ist ein Stück schwarzer Holzkohle nachgeahmt, die hier, weil sie Sakurazumi genannt und aus Kirschbaumholz gewonnen wird, die Hana vertritt. Diese Deutung wird durch goldene, auf der Deckelfläche verstreute Kirschblüthen bestätigt. Der dritte im Bunde, der Mond, erscheint uns im Innern auf der schwarzen Fläche der Höhlung des Kohlenstückes als silberner Vollmond hinter Halmen des Susuki-Grases, die in blauer, grüner, weisser, graugelber Schmelzfarbe und trockenem Braunroth sich über alle Innenflächen verbreiten. Diese Verbindung des vollen Mondes mit dem Susukigras (*Eularia japonica*), das, wie der Hagi-Strauch, zu den sieben klassischen Herbstpflanzen gehört, ist wieder ein der alten Dichtung entlehntes Motiv, das in folgender Uta niedergelegt ist:

*Kein Berg ragt empor
Für des Mondes Untergang
Im Musashi-Feld; —
Ueber Susuki-Halmen
Schwebt hier weisses Mondgewölk.*

Der Dichter, der sich des Verschwindens des Mondes hinter Berggipfeln erinnert, vermisst diese in der Ebene von Musashi; er findet Ersatz in der Betrachtung des hinter den wogenden Susuki-Rispen am Horizont verschwindenden Gestirns.

Zum Kio-yaki des Meisters gehören endlich gewisse Stücke, deren schwarzer Decor auf weissem Grunde auf den ersten Blick seinen Ursprung ausserhalb Japans verräth. Ninagawa bildet ein derartiges Chakinzutsu unter Nr. 26 ab und bemerkt dazu, der Decor sei chinesischen Ursprungs. Bing vermuthet für das in Gonse's grossem Werk S. 329 des zweiten Bandes abgebildete linsenförmige Kogo koreanischen Ursprung des Musters. Die schwarzen Malereien auf diesen und ähnlichen Stücken, u. a. einem viereckigen Hiire aus der ehemals Rudorff'schen Sammlung im Kestner-Museum zu Hannover, bestehen aus Pflanzen-Motiven, kurzen Stämmen, verstreuten Blumen und dicken Ranken, die, wie das in der chinesischen Zierkunst häufig vorkommt, den erkennbaren Zusammenhang mit der Natur eingebüsst haben und daher auch nicht zu poetischen Ideenverbindungen anregen. Das chinesisch Alterthümliche mochte dem Chajin dafür Ersatz bieten. Von eigenem Reiz ist bei den besseren Stücken die Farbe: der Grund dunkel elfenbeinfarben, gekrackt, glänzend; das Ornament in warmem Braunschwarz, das an den Rändern hie und da leicht ausgeflossen und eine innere Zeichnung trägt, die mit dem Trockenstift ausgehoben ist. Dieser alterthümliche Decor muss sich besonderer Beliebtheit erfreut haben, da sich seiner auch die Fälscher angenommen haben, selbst auf Porzellangefässen mit der nachgeahmten Signatur des Meisters.

Eine leicht erkennbare Gruppe der dem Kenzan zugeschriebenen Töpferarbeiten umfasst die in seiner späteren Lebenszeit nach seiner Uebersiedelung nach Yedo angefertigten Stücke. Japanische Kenner bezeichnen diese als *Iriya-Kenzan*, von dem Dorfe Iriya, in dem der Künstler die letzten Jahrzehnte seines langen Lebens zugebracht hat. Im europäischen Kunsthandel hat sich für dieselbe Waare die Benennung *Imado-Kenzan* eingebürgert, von der Ortschaft Imado, die unweit von Iriya und wie dieses Dorf in der Nähe des die Ebene von Yedo bewässernden Sumida-gawa lag.

Von allen übrigen Töpferarbeiten des Meisters unterscheidet sich das *Iriya-Kenzan* durch die leichte, weissliche Masse von sehr geringer Härte, und die dünne, durchsichtige, etwas gelbliche oder grauliche, gekrackte und meistens leicht bläulich irisirende Glasur, die nirgend den Scherben unbedeckt lässt.

In den nach Art von Tuschskizzen einfarbig bräunlich-schwarz oder mit dünn aufgetragenen Farben ausgeführten Unterglasurmalereien des Iriya-Kenzan spricht sich der Stil des Meisters auf das Nachdrücklichste aus. Je älter er wurde, so scheint es, desto kühner wurde der Flug seines Pinsels, desto sicherer wusste er, mit ganz wenigen breiten Pinselstrichen ein ihm vorschwebendes Motiv auf die Fläche zu fegen. Da ihm für diese Art der Malerei die gekrümmten Flächen der kleinen Theekümmchen, die kleinen Flächen der Kogos zu enge Grenzen setzten, zog er in der späteren Zeit vor, seine Kunst an den flachen Kuchentellern, den Sara, zu üben. Diese haben gewöhnlich die Form einer nahezu quadratischen Platte mit niedrigen, senkrecht aufgerichteten Rändern; oder sie sind von länglich rechteckiger Gestalt, wobei in der Regel zwei von ihnen ein Paar bilden; oder sie gleichen zwei solchen an den Langseiten verwachsenen, jedoch etwas verschobenen Tellern; ihre Bestimmung ist stets, zum Vorsetzen von Kuchen oder Süssigkeiten zu dienen. Der Wunsch, über grosse Flächen mit dem Pinsel hinfahren zu können, führte den Meister in seiner Spätzeit auch wohl dazu, kleine thönerne Setzschirme, Kenbio, herzustellen, wie sie gebraucht werden, um, hinter den Tuschstein gestellt, beim Anreiben der Tusche die Spritzer aufzufangen. Auch vierkantige Feuertöpfe, Hiire, boten seinem Pinsel günstige Flächen.

Zu dieser Gruppe der Iriya-Kenzan gehören aus der hamburgischen Sammlung der S. 27 abgebildete Kuchenteller mit der beschneiten, von rothblättrigem Weinlaub umrankten Hängeweide; der S. 33 abgebildete Kuchenteller mit den Wildgänsen in herbstlicher Landschaft und der S. 52 abgebildete mit Zweigen des Hagistrauches (*Lespedeza* sp.), der mit seinen Fiederblättern und weissen oder violetten Schmetterlingsblumen als eine der „*Aki-no-Nanakusa*“, der „sieben Blüthenpflanzen“, die im Spätsommer und Herbst die Waldblumenfelder schmücken, in der dekorativen Malerei der Japaner uns so häufig begegnet.



Küchenteller — Sara — bemalt mit wachsenden Hagi-Zweigen. Die Blätter braunschwarz und smaragdgrün, die Blüten lila und blau. Iriya-Kenzan. Bez. Kenzan. $\frac{1}{2}$ nat. Gr.

Hierher gehört auch der von Ninagawa im 4. Heft unter Nr. 31 abgebildete Doppelteller, Mukozuke, mit einer Tuschskizze der

Ran-Pflanze, jener grasblättrigen Orchisart (*Cymbidium* sp.), deren konventionelle Darstellung dem herkömmlichen Motivenvorrath der chinesischen und japanischen

Maler entnommen ist. Hierher ebenfalls der

unter Nr. 32 abgebildete Teller mit den in Schwarz, Blau, Grün und Violett oder — wie Ninagawa schreibt: „Glycinenfarbe“ sehr breit gemalten Primeln. Beide Stücke weist Ninagawa ausdrücklich dem Iriya-Kenzan zu, was wir deswegen hervorheben, weil man sich in Pariser Sammlerkreisen gewöhnt hat, die Benennung Imado-Kenzan, die gleichbedeutend mit Iriya-Kenzan, auf die mit weisser, opaker, sehr leicht abblätternder Glasur überzogenen Stücke anzuwenden, während sie, wenn diese überhaupt ächte Kenzan's sind, nicht nur ihnen, sondern auch den durchsichtig glasierten Stücken aus hellem, weichem Scherben zukommt.

Von der charakteristischen breiten Malweise Kenzan's auf allen diesen und auf zahlreichen verwandten Stücken im Musée Guimet und in den Sammlungen der Pariser Liebhaber unterscheiden sich durch eine abweichende Pinselführung gewisse Stücke, wie das auf S. 29 wiedergegebene Paar eines Satzes von fünf Tellerpaaren und mehr noch der auf S. 31 beschriebene Wassertopf mit den acht chinesischen Stimmungslandschaften, sowie der zugehörige auf Seite 32 erwähnte kleine Chakinzutsu. Bei den letzt-erwähnten zwei Stücken ist die Zeichnung auffallend spitzig, mager, und trocken, als wäre ihr einer jener Holzschnitte zu Grunde gelegt, wie wir sie in den Vorlagebüchern etwa des Morikuni und ihm verwandter

Illustratoren vom Anfang des 18. Jahrhunderts finden. Sonst hat der Holzschnitt, der während der zweiten Lebenshälfte unseres Meisters sich rasch entwickelte, eine irgendwie merkliche Einwirkung auf ihn nicht gehabt, ebensowenig wie Kenzan je in dieser Kunst sich versucht oder auf sie zu seinen Lebzeiten Einfluss geübt hat. Ob die Malereien der beiden fraglichen Stücke, die in Masse und Glasur genau dem zweifellosen Iriya-Kenzan entsprechen und beide aus dem fünften Jahr der Periode Shótoku d. i. 1715 datirt sind, in der That als originale Werke dem Pinsel Kenzan's entfloßen sind, muss fraglich erscheinen, obwohl sie von Pariser Kennern ebenso wie die fünf Teller-Paare unserer Sammlung mit den Utaversen dem alten Meister zugesprochen wurden. Wenn sie seiner Hand entstammen, wäre damit ein Anhalt für die Zeit seiner Uebersiedelung von Kioto nach Yedo gewonnen.

Dem Iriya-Kenzan stehen nahe und ihm zuzuweisen wären, wenn sie wirklich Arbeiten von der Hand des Meisters, gewisse grössere Gefässe, zumeist von Kumpenform, mit durchbrochenen Wandungen. Ein typisches Stück dieser Art bildet S. Bing im ersten Bande seines in deutscher Uebersetzung als „Japanischer Formenschatz“ erschienenen Werkes „Le Japon artistique“ auf Tafel IA ab. Die Kumpenform ist ganz aus wachsenden Narzissen gebildet, zwischen deren grünen Blättern die weissen, gelbgeäugten Blüten vertheilt sind. Die Zwischenräume der Blätter und Blüten sind ausgeschnitten, so dass die Kumpenform einen korbartigen Eindruck macht. Man könnte zweifeln, ob Kenzan sich der mühseligen Arbeit des Ausschneidens aus dem noch weichen Thon unterziehen mochte, die eher eines Töpfers als eines Malers Werk wäre. Immerhin ist nicht zu verkennen, dass diese Stücke dem Stil des Meisters verwandt erscheinen.

Worin der Einfluss bestanden hat, den nach dem oben angeführten Gewährsmann der Kokkwa holländische Fayence auf den Meister geübt haben soll, geht aus den betrachteten Werken des Meisters nicht hervor. Dass der Gewährsmann den Kenzan Sandai mit dem Kenzan Shinsei zusammengeworfen und dabei die dem ersten zugewiesenen Nachahmungen blau-bedruckten Steingutes im Sinne gehabt habe, dürfen wir ihm nicht zumuthen. Irgend ein Einfluss holländischer Fayencemalereien auf den Stil des Meisters ist ausgeschlossen. So kommen wir zur Vermuthung, jener Hinweis beziehe sich auf die Technik und dann kann er schwerlich anders verstanden werden, als dass Kenzan von den Holländern die weisse Zinnglasur ihrer Fayencen als Malgrund entlehnt habe. Die weisse Glasur der schönen Kogos der hamburgischen Sammlung verdankt, wie Herr Dr. Glinzer durch ihre chemische Untersuchung festzustellen die Güte gehabt hat, ihre weisse Farbe nicht dem Zinnoxid, das die Glasur der Delfter Fayencen weiss färbt, sondern dem Bleioxid. Danach bleibt nur die Annahme, die weisse Glasur der von den Franzosen Imado-Kenzan genannten Waare sei auf holländische

Anregung zurückzuführen. Sie unterscheidet sich dem Aussehen nach durchaus von der weissen Bleiglasur des älteren, in Kioto entstandenen Kenzan-yaki. Material, um durch chemische Untersuchung zu entscheiden, ob die Imado-Glasur Zinn enthalte, stand uns nicht zu Gebote. An und für sich war es sehr wohl möglich, dass dem Meister, als er in Yedo lebte, Delfter Fayencen vor Augen kamen, ihre der japanischen Töpferkunst unbekannte weisse Glasur ihn reizte und die Anwendung des Zinnoxyds zu dieser ihm offenbar wurde.

Wir haben schon hervorgehoben, dass Kenzan seine Kunst weder leiblichen Nachkommen noch einem Adoptivsohn vererbte. Von zwei durch ihre Werke bekannten Meistern wird aber berichtet, dass sie seine Schüler gewesen, von Banko Kichibei und von Ogawa Ritsuo. Dafür, dass Banko, der erste Verfertiger eines als Banko-yaki bekannten Steinzeuges, bei Kenzan gelernt habe, spricht Ninagawa's Autorität, dagegen die Angabe Shioda's im Franks'schen Katalog, wonach Kichibei schon in den fünfziger Jahren des 17. Jahrhunderts getöpft hätte. Keinenfalls hat der künstlerische Geist Kenzan's in Banko einen Nachfolger gefunden. Für die Beziehungen Ritsuo's zu Kenzan tritt ein Gewährsmann der Zeitschrift Kokkua ein. Ritsuo war nur zwei Jahre jünger als Kenzan und hat diesen um vier Jahre überlebt. Hat er von ihm gelernt, so ist er in der Kunst doch seine eigenen Wege gegangen. Nur in dem technischen Verfahren der Töpferkunst mag Ritsuo von Kenzan gelernt haben, aber dies auch nur zu einer ihm ganz eigenen neuen Anwendung. Indem er allerlei kleine Gegenstände, Blumen, Geräthe, Thiere, bisweilen auch menschliche Figuren in flachem Relief aus Thon bildete, mit Schmelzfarben bemalte und brannte, um sie den spiegelnden Flächen seiner Schwarzlacke einzufügen und mit Goldlackmalereien das Kunstwerk zu vollenden, schlug Ritsuo ein neues Verfahren ein, in dem ihm seither mancher jüngere Meister gefolgt ist, bis zu Kenya in unseren Tagen. Mit der impressionistischen Weise des Ogata Shinsei hat aber die sorgfältig durchgeführte des Ogawa Ritsuo nichts gemein. Ein hervorragendes Werk des letzteren ist aus der Sammlung Goncourt in das hamburgische Museum gelangt, jener Schreibkasten, in dessen schwarze Lackfläche ein grüner, an den Rändern gelbrother Taschenkrebis aus gebranntem Thon eingelegt ist.

Ritsuo ist wie Kenzan zu allen Zeiten ein Vorbild für Nachahmer gewesen. Alle japanischen Künstler, die es zu hohen Ansehen unter ihren Landsleuten gebracht haben, theilen dieses Schicksal. Dem Europäer, der sich nicht nur am schönen Schein der Dinge erfreuen, sondern die geschichtliche Wahrheit ergründen will, stellen sich aus diesem Grunde schwer überwindbare Hindernisse in den Weg. Nur mühsam wird uns gelingen, überall die Spreu vom Weizen zu sondern. Mit manchen Enttäuschungen über den Werth unseres Besitzes werden wir die Erkenntniss der Wahrheit erkaufen müssen.

Bezeichnungen der Werke Kenzan's.

Mannigfach wie die Töpfer-Arbeiten des Meisters sind auch die Bezeichnungen derselben. Die auf den Stücken unserer Sammlung vorkommenden geben wir im Folgenden wieder. Der einfache Namenszug aus den Schriftzeichen für *Ken*, d. i. Northwest, und *San*, d. i. Berg, im Zusammenhang *Kenzan* gelesen, findet sich am häufigsten.



Kenzan.

So in Blau auf dem S. 46 beschriebenen Kogo mit den fliegenden Wildgänsen.



Kenzan.

So in Schwarz auf einem blau eingefassten Felde der weiss glasierten Unterseite des S. 18 abgebildeten Kogo von ziegelrother Masse.



Kenzan.

So in Schwarz unter der smaragdgrünen Glasur der Unterseite des S. 21 abgebildeten Chawan mit wachsenden Farrenkräutern und smaragdgrüner Ueberglasur.

So in Schwarz auf der unteren Wölbungsfläche des S. 44 abgebildeten Chawan; hier dazu noch das Zeichen für Sei d. h. Shinsei.



Kenzan.

So in Schwarz auf der grau glasierten Unterfläche eines Chadai, dessen breiter Rand aus durchbrochenen Mumezweigen gebildet ist.



Kenzan.

So in eingesunkenem, mattem, an den Rändern gelbbraun ausgelaufenem Schwarz in einem eingeritzten, braunen Rechteck auf der grauglasierten Unterseite des S. 47 abgebildeten Kogo mit Stockrosen und Gräsern.

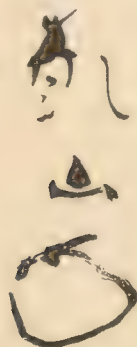
So klein auf der Unterseite des S. 48 beschriebenen kogo-förmigen Nétsuke.

*Kenzan.*

So ausgespart (gekratzt) aus der schwarz glasierten Unterfläche des Holzkohlenstückes des S. 49 abgebildeten Kogos mit Mond, Schnee und Blume.

Ebenfalls nur der Namenszug *Kenzan* findet sich in grossen, zusammen bis zu 14 cm hohen Schriftzeichen mit breitem Pinsel schwarz hingestrichen unter der durchscheinenden Glasur der unteren Bodenflächen der Kuchenteller mit der beschneiten Hängeweide und den blühenden Hagistauden, die S. 27 und S. 52 abgebildet sind.

Bisweilen fügt der Meister den Schriftzeichen seines Namens das *Kakihan*, d. h. „geschriebener Stempel“ genannte Handzeichen hinzu:

*Kenzan.*

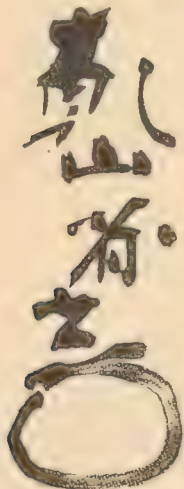
So in folgender Gestalt, jedoch mit allerlei Abweichungen, auch grösser und fetter, auf den zehn Kuchentellern von Iriya-Kenzan, von denen ein Paar auf S. 29 abgebildet ist.

In anderen Fällen fügt er dem Namen das Schriftzeichen für *yegaku*, d. h. „malen“ hinzu :

*Kenzan yegaku.*

So in hellem Grau ausgespart auf der unteren Wölbungsfläche des S. 35 abgebildeten Chawan von Kenzan-Kuro mit Mondsichel, Grashalmen und chinesischen Schriftzeichen.

Ein ander Mal setzt der Meister dem Namenszug für *Kenzan* noch denjenigen für *Sei*, die Abkürzung seines zweiten Namens *Shinsei* hinzu, und dazu noch das Wort *sho*, womit er ausdrückt, dass er die Verse selber geschrieben hat, an deren Schluss seine Signatur steht.

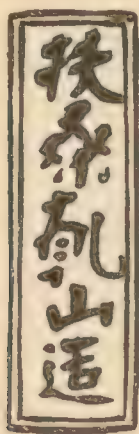


*Kenzan
Sei
sho-su.*

So auf dem S. 33 abgebildeten Kuchenteller mit den Wildgänsen in der Herbstlandschaft. Diese Bezeichnung ist in Zusammenhang zu lesen *Kenzan Sei sho-su* d. h. geschrieben von *Kenzan Shinsei*.

Die Bezeichnung *Kenzan Sei* findet sich auch in Schwarz unter der gelbgrauen, durchscheinenden Glasur der unteren Wölbungsfläche des S. 44 abgebildeten Chawan mit Farrenkräutern.

Ein ander Mal lesen wir vor dem Namen *Kenzan* das Wort *Fuso*, das ein poetischer Ausdruck der chinesischen Sprache für Japan, und hinter ihm das Wort *tsukuru*, d. h. arbeiten.



*Fuso
Kenzan
tsukuru.*

So in trockenem Schwarz auf schwarz umrandetem, trockenem weissem Felde der matten gelblichen Bodenfläche des S. 36 und 37 abgebildeten Feuertopfes aus harter Shigaraki-Erde mit chinesischer Schneelandschaft.

Bezeichnungen der Entstehungszeit finden sich an zwei Stücken der Sammlung, auf dem S. 31 ff. beschriebenen achtseitigen Wassertopf mit den acht chinesischen Landschaften und dem zugehörigen kleinen Chakinzutsu.

正徳乙未歳
 叡山深省

An dem Topf findet sich auf der glasirten Unterseite des Bodens die nebenstehende Inschrift, die besagt: *Kenzan Shinsei* im fünften Jahre Shotoku d. i. 1715.

*Shotoku
 otsubi
 no toshi
 Kenzan
 Shinsei.*

Dieser Inschrift ist ein hier nicht wiedergegebener quadratischer rother Stempel, wie ihn Maler unter ihre Signaturen zu drücken pflegen, hinzugefügt. Die Schriftzeichen auf ihm besagen: *Shoko*, d. h. Verehrer des Alten, einer der S. 12 erwähnten Pinselnamen des Meisters. Die Inschrift auf dem Chakinzutsu weicht etwas hiervon ab; in des Meisters Namen steht *Sei* für *Shinsei*, und hinzugefügt ist das Zeichen für *go* d. h. pinseln.



Wiedergabe der Abbildung eines Kogos von Kenzan in Hoitsu's Kenzan-Iboku. (Schneelandschaft am Meeresufer.)

Schlussbetrachtungen.

Der Verfasser wünscht mit der vorstehenden Studie nicht nur kunstgeschichtliches Material zu bieten, sondern zugleich die Freunde, welche die Kunst Japans in Europa gewonnen hat, in das innere Leben dieser Kunstübung einzuführen, soweit dies durch die Betrachtung der Werke eines einzelnen Meisters und bei unserem noch unvollkommenen Wissen auf diesem Gebiete erreichbar ist. Je mehr unser Verständniss sich vertiefen wird für die in der bildenden Kunst Japans lebendigen Ueberlieferungen, für ihren innigen Zusammenhang mit der dichtenden Kunst, für den engen Anschluss ihrer Werke an die Anforderungen des Lebens, für den der Ueberladung abholden Geist der alten Meister, die den ästhetischen Genuss in der künstlerischen Ausgestaltung eines einfachen Motivs zu gewähren strebten, desto sicherer werden die gedankenleeren und geschmacklosen Nachahmungen japanischer Vorwürfe aus unserem Kunsthandwerk verschwinden, desto fruchtbringender aber wird auch das Studium japanischen Kunstschaffens sich unserem eigenen Kunstschaffen erweisen. Schon die Beobachtung, wie sie sich aus dem Werke Kenzan's ergibt, dass ein japanischer Künstler von der Bedeutung und der Bewegungsfreiheit dieses alten Meisters auf allen Wegen seine Arbeit anknüpft nicht an überflüssiges Zierwerk, sondern an Gegenstände thatsächlichen Gebrauchs, wird zum Nachdenken anregen. Unsere immer noch vorwiegend von dem wohlverdienten Ruhm des 18. Jahrhunderts zehrende offizielle keramische Kunst wird gut thun, an ihre Leistungen einen anderen Maassstab anzulegen, als sie bisher zu thun gewöhnt war, wenn ihr Ansehen von heute nicht dauernd verdunkelt werden soll von dem Lichte, das ausstrahlt von den keramischen Leistungen anderer Länder, die früher als Deutschland ihre Augen für das geöffnet haben, was Japans keramische Kunst uns lehren kann. Nicht minder aber werden die wenigen deutschen Künstler, die in den letzten Jahren neue Töpferkunst haben bieten wollen, allen Grund haben, in sich zu gehen und sich zu sagen, dass künstlerisches Schaffen nur festen Boden finden kann in beherrschter Kunsttechnik. Unseren jungen Malern vor Allem, die mit so grossem Eifer einer führenden Rolle im deutschen Kunstgewerbe zustreben, möge das gesagt und an's Herz gelegt sein, was auch in dieser Hinsicht die japanische Töpferkunst sie lehren kann, als deren einen Vertreter unter Vielen wir den alten Ogata Shinsei ihnen vorgeführt haben.

Nachwort.

Die in dieser Studie angeführten europäischen und japanischen Bücher befinden sich sämtlich in der Bibliothek des Hamburgischen Museums für Kunst und Gewerbe.

Die Benutzung der japanischen Quellenwerke, insbesondere des „Kenzan-Iboku“ von Hoitsu, des „Kuanko-Zusetsu“ von Ninagawa und der Zeitschrift „Kokkua“ ist mir durch die eifrige und verständnisvolle Mitarbeiterschaft des Herrn Shinkichi Hara, z. Zt. wissenschaftlichen Hilfsarbeiters am Museum, möglich geworden. Herrn Hara verdanke ich auch die Lesung der japanischen und chinesischen Inschriften, deren Uebertragungen ich in einer der ursprünglichen Versform möglichst genäherten Fassung versucht habe.

Sämtliche abgebildeten Töpferarbeiten Kenzan's gehören der Sammlung des Museums, das die werthvollsten derselben aus Mitteln des der Anstalt von Herrn H. D. Haustedt hinterlassenen Vermächtnisses hat anschaffen können.

Die dem Texte eingedruckten Abbildungen von Werken des Meisters beruhen auf Zeichnungen des Assistenten des Museums, Herrn Wilhelm Weimar.

Die eingefügten Farbendrucktafeln mit der Ahorndose und der Gänse-dose sind von Fräulein Henriette Hahn nach japanischem Verfahren von Holzplatten, die Fräulein Hahn selbst geschnitten hat, mit dem Reiber gedruckt. Für die Ansichten der Dosen ist eine Darstellungsweise befolgt, wie sie bei der Wiedergabe ähnlicher Gegenstände, u. A. der auf S. 58 nach Hoitsu wiedergegebenen Dose früher in Japan üblich gewesen ist.

I n h a l t.

	Seite
Europäische Stimmen über Kenzan	3
Japanische Stimmen über den Meister	9
Kenzan und die Chajin	15
Kenzan als Maler	23
Kenzan und die Dichtkunst	28
Kenzan als Töpfer	36
Arten der Gefässe	36
Keramische Kennerschaft	38
Nachahmungen der Werke Kenzan's	39
Dohachi	39
Makuzu	40
Kenzan Sandai	41
Miura Kenya	41
Inuyama-yaki	42
Kenzan-yaki	44
Kenzan-Kuro	48
Iriya-Kenzan, Imado-Kenzan	51
Schüler des Meisters	54
Bezeichnungen der Werke Kenzan's	55
Schlussbetrachtungen	59
Nachwort	60
Inhalt	61

SMITHSONIAN INSTITUTION LIBRARIES



3 9088 01614 5310

